LITERATURA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

Lengua y literaturas españolas

(3º & 4º Curso – 1º Cuatrimestre ➔ UNED)

Apuntes

Apuntes del temario procedentes de…

- Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo (2001)

- Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente (2001)

…ambos de José Miguel Oviedo

PRIMER BLOQUE

La poesía vanguardista hispanoamericana

1. La superación del Modernismo: el posmodernismo

I. Continuidad y divergencia postmodernista

Los críticos suelen señalar distintas fechas para el **arranque postmodernista**: oscilan **entre 1910 (la Revolución Mexicana) y 1914 (el comienzo de la Primera Guerra Mundial).** Como se ve, son fechas de la historia política del siglo XX, pero que generan cambios y reajustes en el papel que la literatura y la creación intelectual cumplían en el continente. Otros prefieren una fecha simbólica: **1916, el año de la muerte de Darío**. Parece prudente, en todo caso, afirmar que el proceso se hace visible en la segunda década del siglo, justo cuando se advierten los primeros síntomas del impacto de la vanguardia.

El postmodernismo es dos cosas distintas a la vez:

- Un **estilo literario cuyas fuentes están en el modernismo**, pero que se procesan de modos diferentes.
- Una **divergencia**, a veces bastante radical, **respecto de ese modelo**, al que incorpora rasgos forasteros y novedosos que provienen de otros cauces.

II. Las ambigüedades de la poeta uruguaya Delmira AGUSTINI (1886-1914)

Su primera obra tiene un título que no puede ser más delicado: *El libro blanco (Frágil)* (Montevideo, 1907), y fue recibida con entusiasmo. La segunda, *Los cantos de la mañana*, apareció en 1910. El tercer título, largamente el mejor de todos: *Los cálices vacíos* (Montevideo, 1913), que incluía íntegro su primer libro y parte del segundo.

Es llamativa tanto su breve vida como su **violenta muerte a los 27 años de edad**.

El **lenguaje** de la autora es **esencialmente modernista**: está atestado de cisnes, mármoles, rosas, joyas y otros bien conocidos símbolos de ese repertorio. Con él nos propone la visión de un mundo intensamente idealizado, de sueños y fantasías cuyo carácter inalcanzable produce infinito dolor. Esto plantea de inmediato una cuestión: ¿por qué entonces no colocar a Delmira Agustini entre los modernistas en vez de agruparla entre los postmodernistas que aparecen aquí? ➔ **Su versión del modernismo surge en un momento en el que esa estética ya ha entrado en crisis y marcha en otras direcciones. Su obra representa una vuelta atrás**, un reciclaje de una retórica que, hacia la segunda década del siglo XX, sonaba ya anquilosada y crecientemente convencional. Pero al dejarnos sentir que era una modernista a pesar suyo, resulta involuntariamente una postmodernista, al menos en potencia.

El mundo real le interesaba muy poco; escribía absorta en sí misma, en un estado de casi absoluta concentración que ha dado origen a las teorías de la «alucinación» o del «trance místico». A la luz de esto, el poema «Rebelión», de su primer libro, resulta muy revelador; en él, la autora reclama una forma que se adapte a la idea sin las ataduras de la rima, que ella desdeña como mero «cascabeleo». Dice al comienzo: «**La rima es el tirano empurpurado**, / Es el estigma del esclavo, el grillo / Que **acongoja la marcha de la Idea**». Y concluye: «**Para morir como su ley impone / El mar no quiere diques, quiere playas!»**

El **vocabulario erótico** de Delmira se llena de **palabras sublimes**, que a veces parecen más propias del repertorio romántico que del modernista: *copa egregia, raro licor, vasos de luz, hilo de perlas de mi lloro, oriente nocturno, temblor rosado de su tul, mieles soberanas*…

Existe una constante y dramática pugna en Delmira entre *abrirse* o *cerrarse*: en el intenso poema «Para una boca» (luego «Boca a boca») vacila entre la confesión y el secreto, entre el

oscuro deseo de ser explícita y el de hablar mediante circunloquios, protegiéndose con la mencionada coraza retórica que aprendió del modernismo.

El poema «Tu boca» es una intensa recreación de la experiencia de ser besada, de tender un «lazo de oro al borde de tu boca», sólo para terminar confesándonos: «Y yo caigo, sin fin, en el sangriento abismo!».

Al margen de esas ocasionales rebeldías o explosiones, hay una doble sumisión en Delmira Agustini: retórica y erótica. **Su gran pecado literario fue resignarse a ser tradicional cuando pudo ser original.**

III. Los postmodemistas mexicanos

➔ Ramón López Velarde (1888-1921) o el desasosiego

Ni las tentaciones de la vida literaria capitalina ni el mundillo periodístico alteraron en él su esencial sentimiento católico, que expresó incontables veces y hasta el final de sus días; tampoco la agitada política, pese a las dificultades que implicaba mantener esa fe en medio de los vaivenes del proceso revolucionario.

- El **amor** es una **clave fundamental en su poesía**, pues está **ligado a un profundo sentimiento (o presentimiento) de la muerte**, que tiñe y transfigura, con colores sombríos y tristones, sus efusiones provincianas y su fe católica: hay un recogimiento en él, pero también un temblor de inquietud y un desasosiego culposo en medio de sus más placenteras experiencias.
- **Hubo una pasión más, de otro tipo: la política**. Ésta es precisamente la época en la que escribe —sin duda inspirado por el clima de afirmación nacionalista que entonces se vivía— su único poema de inspiración civil: «La suave patria», fechado en abril de 1921.

Su obra lírica se compone de sólo tres libros: el ya mencionado *La sangre devota, Zozobra* (1919) y el póstumo *El son del corazón* (1932), que incluye «La suave patria», poema que aparece por primera vez en forma independiente en 1944. Su obra no es en realidad tradicional ni menos «provinciana», sino innovadora, a veces en un grado radical y complejo.

Con él, el postmodernismo llega a tocar los límites mismos del lenguaje vanguardista y a colocarnos ante la perspectiva de una poesía que ya no podemos sino llamar contemporánea.

Cultiva la rima insólita, la dislocación imaginística, el giro inesperado y caprichoso.

Las recopilaciones póstumas (como *En la sangre* devota) nos permiten ver la formación de esa omnipresente **imagen de Fuensanta** que, más que una mujer real, es una vía **ascética para alcanzar la perfección**, la balsámica dulzura que buscaba su corazón agitado. Quizá en ninguno de los poemas del conjunto haya hecho más lograda síntesis que en el célebre «**Mi prima Águeda»**, de 1916. Es irónico que no sea la consabida Fuensanta quien inspira este texto ejemplar de su arte. El amor, sobre todo cuando su emblema es Fuensanta, aparece con rasgos bien reconocibles: es casto, puro, imposible y genera un dulcísimo dolor; la idealización de la mujer es extrema y casi puede identificarse con la figura mariana de la tradición católica: una amante-madre, centro de toda armonía y esperanza.

Puede criticársele, en cambio, por **haber sido casi del todo indiferente al fondo ancestral del México indígena y sus mitos**. Llegó a escribir en *El minutero*: «**el harapo que algunos llaman raza indígena** […] Nuestro concepto de la patria es hoy hacia dentro…, una patria no histórica ni política, sino íntima».

El soneto «Noches de hotel» expresa esa ambigua sensación de precariedad y confusión que vuelve anónimo y algo grotesco el amor en la urbe.

Gozo y arrepentimiento están íntimamente ligados en su poesía. **Frente al placer tuvo una actitud dilemática** que lo obligó a cuestionarse, a *pensar* lo que sentía. Sus poemas, por eso, son casi siempre *contemplativos*. Esto, que es visible en su primer libro, es todavía más notorio en *Zozobra*. En «La niña del retrato», por ejemplo, desmenuza su modelo en una serie de atributos físicos al mismo tiempo que registra el impacto que le produce. Hay una actitud analítica y una distorsión psicofísica que no son muy distintas de las que realizaba la pintura cubista por esa misma época. También lo vemos sumergirse, con no menor sutileza y profundidad, en los misterios del ser y del concreto existir. El poeta tiene una agudísima percepción del tiempo como una dimensión desintegrada en pedazos discontinuos, en astillas que apuntan a una totalidad perdida, pero que presentimos y reconstruimos en los latidos de nuestro corazón: cada minuto que pasa cuenta y hay que prestarle atención.



Su poesía póstuma fue recogida en *El son del corazón*. En pocas ocasiones fue López Velarde más juguetón y profundo a la vez que en el notable «El perro de San Roque», de esta colección.

Sin embargo, el poeta que mejor recuerdan los mexicanos es el de «**La suave patria**».

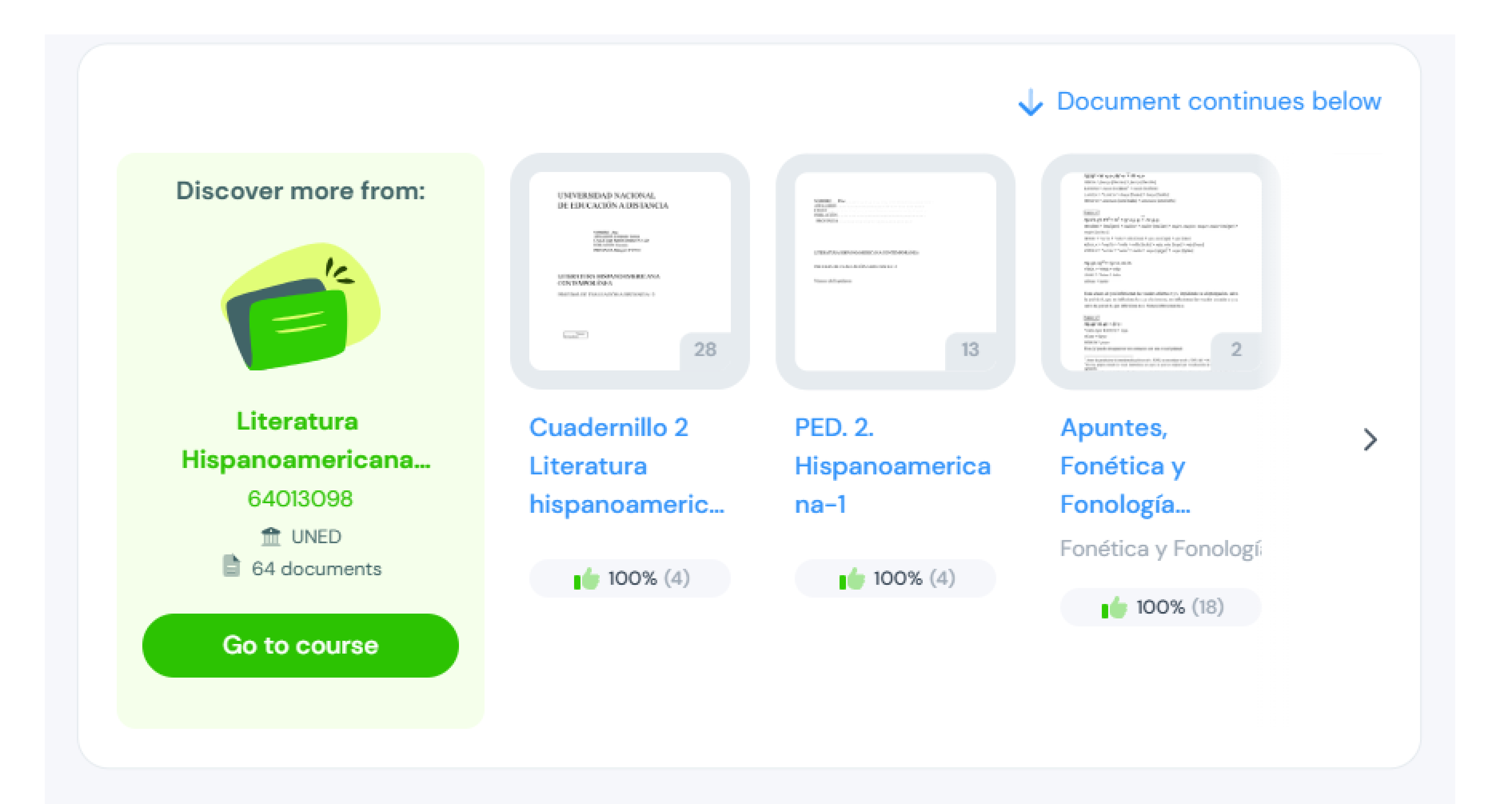
- Es un esfuerzo por alentar el espíritu solidario de un pueblo en lucha, el impulso hacia la «reconstrucción nacional».
- No es una obra «de encargo», pero sí de reacción optimista ante el clima de fratricidio y anarquía que atravesaba el país.
- Si puede considerársele, **por su intención y tono exaltado**, un **poema épico**, lo es de un modo *sui géneris*, inesperado, que difícilmente tiene antecedentes: **el autor lo llama «épica [en] sordina».**
- Dividido en dos «actos», precedidos por un «Proemio» e interrumpido por un «Intermedio» dedicado a la figura legendaria de Cuauhtémoc.
- A López Velarde no lo inspira la historia concreta: su México es el de las viejas tradiciones y creencias, el de raíces cristianas y de simple sentido comunitario; en cierta manera, el México profundo que la revolución había querido despertar y que parecía estar ahogándose en un baño de sangre.

En lo grande y en lo pequeño, en la evocación pueblerina y la meditación urbana, en la quietud mística y la inquietud erótica, López Velarde supo mostrar siempre una finísima sensibilidad. **En su capacidad de sentir y de crear el lenguaje que podía transmitir esa sutil vibración está la clave de su originalidad.**

➔ José Juan TABLADA (1871-1945): la seducción del Oriente

Para la poesía mexicana, **la pareja López Velarde-Tablada configura el pórtico que inaugura su fase contemporánea**.

Un rasgo definitorio de **Tablada** es su incurable **curiosidad intelectual y creadora**. Pero es su **poesía** —la parte madura de ella, donde todas esas otras preocupaciones parecen concentrarse— la que justifica el puesto que ocupa en nuestra literatura.



LITERATURA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

Tienen interés sus **paráfrasis de odas y *utas*** (poemas amorosos) **japonesas**: **son los primeros intentos por captar el espíritu de la lírica oriental**. Japón fue un descubrimiento pero a la vez una confirmación: había en Tablada una afinidad espiritual con la cultura oriental, le gustaba vestirse con un kimono e imaginar que el lugar donde recibía a sus amigos era un recinto consagrado a la meditación. Habrá que esperar hasta *Un día… Poemas sintéticos* (Caracas, 1919) para apreciar la total transformación de su lenguaje que la poesía oriental provoca = la **primera adaptación a nuestra lengua de la poesía japonesa, especialmente del *haikú***, el antiguo paradigma de la expresión concisa y depurada al máximo: sólo diecisiete sílabas distribuidas en tres versos (5-7-5). [Diecisiete sílabas en japonés no son lo mismo que en español]. Dedicado a Basho y Shiyo, dos grandes poetas japoneses de los siglos XVII y XVIII, el breve libro contiene una serie de *haikús*, aunque **el autor no usa este nombre: prefiere llamarlos «poemas sintéticos»**. Quizá esto se justifique porque varios textos tienen la intención del *haikú* —sutil pintura verbal, concentración, fijeza, levedad epigramática—, pero no exactamente su medida silábica ni la cantidad de versos.

Su siguiente libro, *Li-Po y otros poemas* (Caracas, 1920), va todavía más lejos. El libro es difícil de describir para quien no lo tiene entre sus manos: es la directa reproducción de un original que combina la caligrafía, **un caprichoso juego de tipos, líneas, imágenes visuales, etc**. **Para descifrar «Día nublado», por ejemplo, hay que usar un espejo: la tipografía está invertida**. Otro ejemplo es el que brinda el notable «Nocturno alterno». El poema reúne y opone dos distintas visiones, dos noches: la de Nueva York, símbolo de la civilización moderna y sus ritos alienantes o triviales («Rector's champaña fox-trot»), y la de Bogotá, que

presenta un ambiente apacible, tradicional, algo pueblerino («Casas mudas y fuertes rejas»). El autor intercala los versos de las dos series y las presenta con diferente tipografía, haciendo así posible una lectura continua o alterna, homogénea o heterogénea.



Nocturno Alterno

Neoyorquina noche dorada
Fríos muros de cal moruna
Rector's champaña fox-trot
Casas mudas y fuertes rejas
Y volviendo la mirada
Sobre las silenciosas tejas
El alma petrificada
Los gatos blancos de la luna
Como la mujer de Loth

Y sin embargo
es una
misma
en New York
y en Bogotá

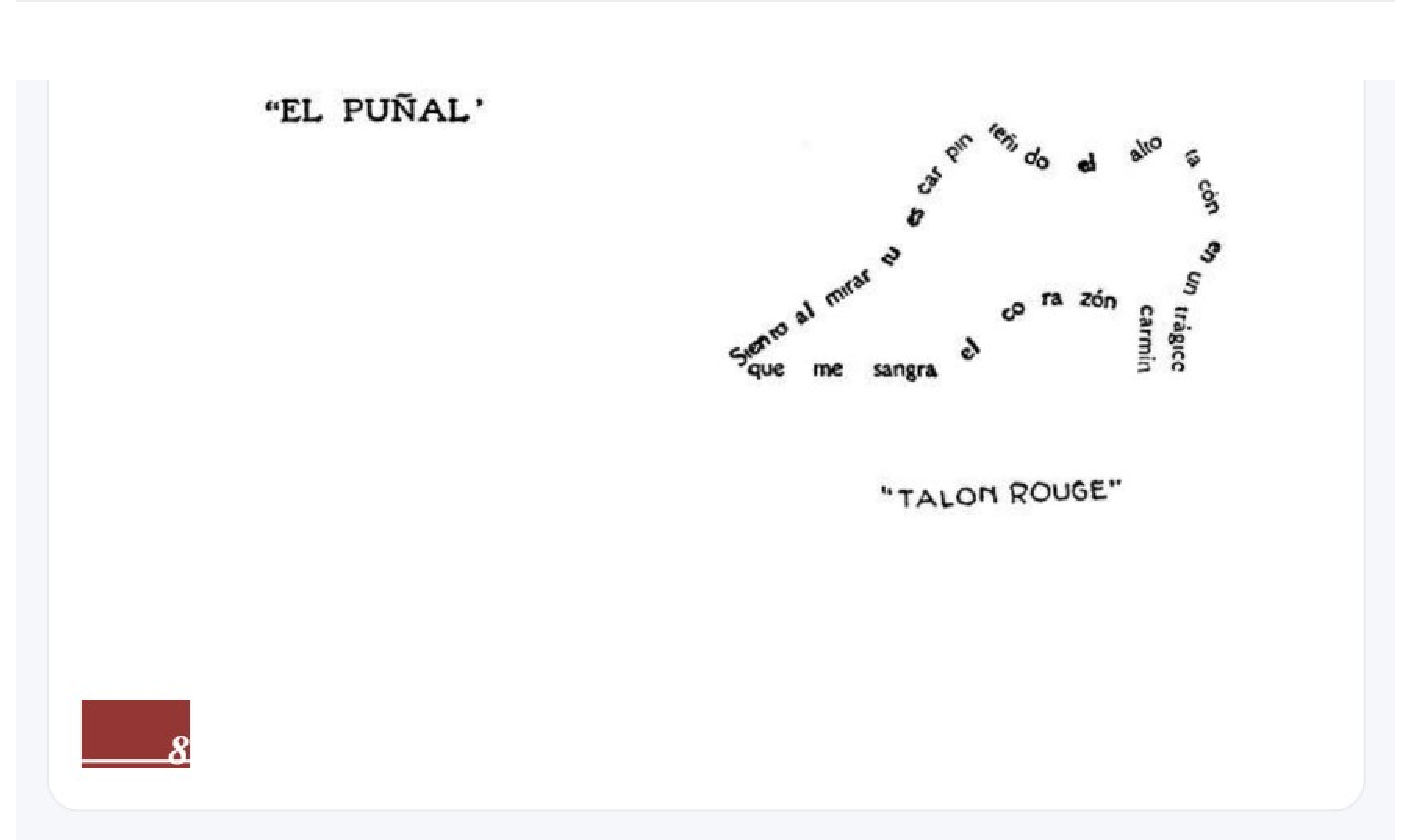
LA LUNA ..!

Llamó «Madrigales ideográficos» a dos textos de 1915, con los que arranca su experimentación con la poesía caligramática: «El puñal» y «Talan rouge», cuyas palabras dibujan precisamente un puñal y un zapato.

Madrigales

Ideográficos

Tu primera
mirada
tu primera
mirada de pasión
Aun la siento clavada
como un puñal dentro del corazón ..



Tous saint Luca est main tenant à Poi tiers

et com ment j'ai brû lé le dur avec ma gerce

rue St-Isidore à la Havane cela n'existe +

LES CHAUSSURES NEUVES DU POÈTE

ture les voyageurs pour Chatou

GRAMOPHONES

AUTOBUS

SIRÈNES

Chirimoya

allons circulez Mes

Hou Hou Hou Haute de 300 mètres

A la Crème à

le cablo gramme compor tait 2 mots EN SURETÉ

Pen deco c'est + qu'un im bécile

je me suis levé à 2 h du matin et j'ai

prié taire de 5 ou 6 im

il ap pelait l'Indien Hijo de la Cin ga da

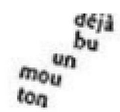


Figura 5. Apollinaire, detalle del poema «Lettre-océan»

Hizo de sus mejores poemas pequeños mundos donde todo está encerrado en un espacio mínimo: miniaturas que esconden muchas cosas dispuestas a saltar como impulsadas por un resorte.

Su poesía no introduce nuevos temas; **introduce un nuevo concepto del objeto llamado *poema***. Por ejemplo, *El jarro de flores* (Nueva York, 1922) prueba la maestría que ha alcanzado el autor en el manejo de *haikais*:

El pequeño mono me mira…
¡Quisiera decirme
algo que se le olvida! («Un mono»)

La perspectiva histórica que ahora tenemos frente a su obra nos confirma que su lección poética fue trascendente: d**io total libertad a la imagen y la configuró de una manera que antes no existía y que, gracias a él, será la columna vertebral sobre la que se erguirá la poesía contemporánea**. Tampoco hay que desdeñar —aunque el campo de operación de Tablada es el verso— los contactos que su obra tiene con las «greguerías» de Gómez de la Serna y con algunos «artefactos» de Parra: son **formas acrobáticas del lenguaje**.

➔ El búho de Enrique GONZÁLEZ MARTÍNEZ (1871-1952)

Poeta cuya obra —para bien o para mal— haya sido reducida por la historia literaria y la memoria de los lectores a un solo poema.

Su primer libro, *Preludios* (Mazatlán, 1903), aparece cuando tenía más de 30 años. El título es exacto y revelador: primeros ensayos, algo tímidos o tentativos, de un autor que trata de hallar su propia voz en medio de los ecos literarios que pueblan su imaginación.

El célebre soneto «**Tuércele el cuello al cisne**…» pertenece a *Los senderos ocultos*, 1911. **Es una exhortación, un llamado para cambiar las claves éticas y estéticas de la poesía y convertirla en instrumento de una indagación mística**. La lectura tradicional del texto lo ha presentado como una crítica radical del modernismo, en cuanto propone que el decorativo cisne que sintetiza la elegancia de su lenguaje sea reemplazado por el búho, menos vistoso pero de mirada más penetrante.

IV. El postmodernismo argentino

Inclinación dominante: **reflejar la experiencia de la vida urbana**, desde sus centros cosmopolitas hasta sus márgenes, donde discurre el suburbio con sus marcados acentos étnicos y sentimentales.

- El suburbio de Evaristo CARRIEGO (1883-1912) ➔ El poeta murió antes de cumplir los 30 años. Carriego es un poeta menor, una curiosidad dentro del lirismo del primer cuarto de siglo. No es fácil gustar de Carriego porque trabaja precisamente con los elementos que por lo general identificamos con la mala poesía: sentimentalismo, lugares comunes, localismos, melodramas domésticos, historias de barrio. **Borges destaca que Carriego se atrevió a tocar esos temas y ambientes de suburbio pobre antes que nadie y que así trajo a la poesía un nuevo lenguaje: el de la humildad, el del hombre común y corriente que dignifica su prosaísmo plebeyo con la sinceridad de su estilo**.
- El «sencillismo» de Baldomero FERNÁNDEZ MORENO (1886-1950) ➔ Es **recordado por haber renovado la poesía argentina al introducir un nuevo tono: el de la confesión personal, tan llana y directa que se acerca**, como ocurre con Carriego, **al ritmo de la prosa. Esa estética**, que **se llamó «sencillismo»** para

destacarla como una reacción al decorativismo modernista, es la que define su vasta obra. Sus poemas son relatos, escenas, anécdotas que forman parte de una totalidad: la vida que nos cuenta para reconocerse y darle sentido a la otra.

- Perfección y silencio en Enrique BANCHS (1888-1968) ➔ **Es un** devoto de la perfección formal, más que un simple postmodernista un **verdadero petrarquista del siglo XX**. *La urna* (1911) es una ejemplar colección de 100 sonetos —todos sin título, algunos formando breves series— cuyo gran motivo es la soledad: la amorosa y la cósmica, la segunda fruto de la primera.

V. Los postmodernistas peruanos

➔La provincia de VALDELOMAR (1888-1919)

En muy poco tiempo hizo de todo: periodismo, poesía, cuento, novela, ensayo, teatro, crítica, etc. **Lo mejor de su vasta obra es su producción cuentística**, **donde hay muchos tonos e intenciones: cuentos criollistas, fantasías modernistas, relatos inspirados en leyendas incaicas, «cuentos yanquis», «cuentos chinos» en los que el orientalismo es una máscara para hacer sátira política**, etc. «El Caballero Carmelo» es su cuento más famoso. El personaje del título es un animal, el gallo de pelea que, como un viejo hidalgo, triunfa y muere tras una exhibición de coraje y dignidad. El relato, **escrito con un poético realismo**, tiene además el mérito de apelar tanto al lector joven como al adulto: es transparente, sencillo, de elevada moral. Pero quizá «Hebaristo, el sauce que murió de amor» no desmerezca al lado de ese relato: es narrativamente más ceñido, más sutil, menos edificante.

Es llamativo también su soneto «Tristitia»

➔ La fantasía de José María EGUREN (1874-1942)

- Es un **poeta hermético y recóndito**, cuyas imágenes suelen disolver sus referencias a realidades reconocibles en una atmósfera de mágico encanto. **La suya es la vida de un contemplativo,** que mira afuera sin dejar de ser introspectivo para contemplar sus propios paisajes de ensueño**.**
- **A diferencia de los modernistas**, **Eguren** no se aleja necesariamente de su propio ámbito en busca de paisajes exóticos: **sabe encontrar la fantasía que emana de las cosas cotidianas y simples** sin que nos demos cuenta.
- **Lo «infantil» juega un papel en su poesía**.
- Es un poeta de la *inmaterialidad*, que trabaja con arquetipos e «ideas», en el sentido platónico de la palabra. No nos dice: «Esto es *como* aquello»; nos dice: «Esto *es* aquello». Para él la **poesía** no tenía otro **sentido** que el de hac**ernos tocar esos extremos desde donde podíamos intuir lo infinito, lo eterno, lo inefable, lo invisible**.
- **Los cromatismos y las sonoridades del verso egureniano no deben distraernos de la profunda elaboración *intelectual* que hay detrás de ellos**: la suya debe estar entre las primeras obras líricas hispanoamericanas en las que ese esfuerzo

produce un casi puro *pensamiento poético*, un pensar con imágenes verbales y con sus sombras o reverberaciones.
- Tal vez Eguren nunca llegó más lejos en su esfuerzo por presentar el amor como una idea, como un puro sueño, y no como una vivencia física, que en «La dama I», de su primer libro.

VI. Otros poetas postmodernistas

➔Andrés ELOY BLANCO (1896-1955)

Debe de ser uno de los **primeros poetas sociales que aparecen en América**.

Su obra poética **pasa por varias fases**, desde un tardío romanticismo hasta los ocasionales conatos vanguardistas de *Baedeker 2000*. **Pero era esencialmente un poeta tradicional**, con acentos de coplero popular y trovador de versos espontáneos, ligeros, optimistas, aunque estén cargados de dolor y protesta. **Su poesía está agobiada por una retórica bastante convencional.** En el fondo era un lírico que amaba la realidad y la glosaba, emocionado. Lo mejor es leerlo en breves antologías que dejen fuera la escoria y destaquen la indudable

gracia y encanto de ciertos textos: «Soneto de hoy para ayer», «Las uvas del tiempo», «A Florinda en invierno», «Soneto de la rima pobre» y otros pocos.

➔ Porfirio BARBA JACOB (1883-1942)

Sirvió en el ejército de su país, donde al parecer descubrió su **homosexualidad**, aunque luego inmortalizaría una figura femenina en uno de sus poemas de amor más celebrados, «Canción de un azul imposible».

Lo mejor de lo que escribió puede encontrarse en *La canción de la vida profunda y otros poemas* (Manizales, 1937). El libro muestra que era un poeta desordenado, irregular, más excéntrico que inspirado y, sobre todo, una manifestación extemporánea de la vena postmodernista.

➔ El colombiano Luis Carlos LÓPEZ (1879-1950)

Su obra es breve. Pese a esa brevedad, hay que espigar mucho para encontrar algo que conserve cierto interés, como «Versos a la luna» o «Desde un pontón». Ambos son sonetos, una de sus estrofas favorita.

VII. Voces femeninas en la poesía

La emoción y la reflexión de la argentina Alfonsina STORNI (1892-1938)

1916 fue el año de su primer libro poético (*La inquietud del rosal*). Su obra poética está contenida en siete volúmenes que han sido tradicionalmente divididos en dos etapas: la primera está formada por el libro arriba mencionado y tres más: *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919) y *Languidez* (1920), todos, como el resto de su obra, impresos en Buenos Aires; la segunda se compone de sus tres últimos libros: *Ocre* (1925), *Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938). Quizá sea más exacto considerar a *Ocre* como un libro de transición entre el primer y segundo períodos, cuyas diferencias son bastante marcadas.

La **formación intelectual de Storni** de la provincia argentina fue limitada y azarosa: aparte del **romanticismo** y **modernismo**, conocía poco más, aun en la misma **literatura argentina**. Pero estas carencias que le quitan sutileza y variedad a su lenguaje quizá le aseguren cierta forma espontánea de expresión: aunque torpe, suena auténtica, como quien escribe a partir de experiencias vividas. Con el tiempo hallará el equilibrio ideal entre ambos

extremos y ganará además un matiz importante: la ironía que alivia el ardor con el que solía escribir.

En sus **primeras colecciones**, el centro de todo lo ocupa un *yo* omnipresente que sufre, nos habla y se habla. Y lo que ese *yo* siente es, de modo supremo, amor, el dolor y el gozo de amar.

- ✓ En «Así», que una mujer hablase abiertamente de su ansia de placer, de las sensaciones de su cuerpo enamorado, escandalizó a muchos en su época. Al releer hoy el libro ese reparo parece aún menos razonable: el erotismo que expresaba Storni era, en muchos casos, bastante convencional.
- ✓ Pero hay otros textos en los cuales su visión de la relación amorosa cambia de modo decisivo. La mejor síntesis temprana de esta afirmación y rebeldía se encuentra en «**Tú me quieres blanca**». Lo que el texto plantea y discute es nada menos que el bien conocido doble estándar al que está sometida la virginidad (o al menos inocencia) de la mujer.

- ✓ Otra forma de transfiguración, no menos interesante, es la que logra en «Cuadros y ángulos», uno de los primeros poemas «cubistas» de Hispanoamérica.

Uno de los recursos favoritos de Storni es la repetición (a veces, con variantes) de ciertas palabras clave, lo que, sumado a las insistentes anáforas y las irregularidades métricas de las estrofas (muy visibles en «Viaje finido», por ejemplo), crean un ritmo a la vez obsesivo y fluido.

El proceso de despojamiento continúa en *Irremediablemente*. Algunos poemas muestran su típica oscilación entre la actitud de total dependencia emocional ante el amante y la sugerencia de que el verdadero poder está en la mujer-naturaleza. Pero pocas veces antes y después ha expresado mejor el sentimiento de igualdad erótica entre el hombre y la mujer y el espíritu de independencia de ésta que en el célebre «Hombre pequeñito». Lo mismo puede decirse de otros dos poemas del libro: «Piedra miserable» y «Veinte siglos».

En *Languidez*, «La que comprende» es uno de los poemas que prueba su reconocida condensación verbal para crear escenas: una mujer espera un hijo y reza una plegaria que ella entiende mejor que nadie: «¡Señor, el hijo mío que no nazca mujer!».

Ocre ocupa un **lugar clave entre el primer y el segundo períodos**. Mientras que lo sentimental y emocional (inquietud, ternura, fatalidad, desconsuelo) predomina en los del primero, los del segundo connotan colores, objetos y rasgos del mundo físico, de algo oscuro, profundo y enigmático. Pero el cambio en *Ocre* no es todavía realmente ni temático ni estilístico. Ésta **no es tanto una poesía emocional como *psíquica*, en busca del conocimiento y del autorreconocimiento.** La autora descubre que la fuente de sus angustias no es el hombre, sino ella misma, que hay un esencial desequilibrio entre el cuerpo y el alma, entre las exigencias físicas y las espirituales.

- **La gran mayoría de los poemas del libro son sonetos —generalmente alejandrinos, a veces con metros y rimas irregulares—.**
- «Inútil soy».
- «Tú que nunca serás…»: «Ah, me resisto, mas me tienes toda, / tú, que nunca serás del todo mío». La poeta usa el recurso de dirigirse a un *tú*, destinatario al que atribuye un nombre femenino, y a veces se desdobla en otra, como en «Epitafio para mi tumba», criando un juego de situaciones teatrales que le permiten dialogar con ella misma o con sus criaturas mientras habla con nosotros. Los textos más

logrados donde ese recurso figura son los sonetos «Rueda», «La otra amiga» e «Y agrega la tercera», que componen una trilogía; en ellos, Storni llega a elaborar una especie de teoría sexual.

Hay una marcada transición retórica entre este libro y *Mundo de siete pozos*: el **abandono del predominante empleo del soneto por variadas formas de verso libre**, ritmos irregulares y sólo un ocasional uso de rimas asonantadas. Por su intensa cualidad visual-auditiva, sus versos a veces se asemejan un poco, incluso por su estructura versal, a las *Odas elementales* de Neruda.

Mascarilla y trébol fue escrito en los años finales de su vida. El libro se compone de 52 «**antisonetos**» cuya singularidad consiste en que **carecen de rima**. Al leerlos se hace evidente que pertenecen a una estética neobarroca, a la vez culta, popular y paródica: la forma es clásica; la intención, irreverente. «Palabras manidas a la luna». Este poema demuestra la distancia que Storni había recorrido, desde su primer libro, en el arte de hablar de sí misma sin ser directamente confesional. A la hora de mostrar cómo evolucionó, se modernizó y definió nuestro lenguaje poético, el nombre de Storni no puede estar ausente.

El camino penitente de la chilena Gabriela MISTRAL (1889-1957)

Se convirtió, no sólo en un mito literario, sino en un pretexto para reducir su obra a un conjunto de fáciles lugares comunes con los que la crítica se acostumbró a tratarla:

- La madre frustrada
- La mujer eternamente casta
- La amada maestra universal
- La viva emanación de la humilde tierra en que nació
- La defensora de la paz, los niños y los desvalidos;
- Etc.

Hay que intentar leerla y fijar la importancia de su obra al margen de esos clichés que entorpecen la visión crítica.

Su poesía aparece como parte de la **reacción postmodernista contra el preciosismo y la delicadeza sentimental: su voz es recia, grave, primitiva**; no un canto sino un quejido de



dolor cuyos **registros no** son **muy variados** (su gran problema poético es la monotonía), pero sí auténticos y conmovedores**. Mistral coloca la poesía en su borde más austero**.

- Cronología de vida y obra

– A los dieciocho años ocurre un hecho —normal en una muchacha de su edad— que alcanzaría proporciones trágicas e imborrables para el resto de sus días: en un pueblo de Coquimbo conoce a un joven empleado ferroviario y se enamora de él. Se llamaba **Romelio Ureta** y era un galán pueblerino sin mucha educación, enredado en amoríos y deudas que no podía pagar, pese a la ayuda que ella le brindaba. Finalmente, desesperado y confuso, el joven **se suicida**. Pese a ello, el suicidio la hiere también a ella y contribuye poderosamente a que sienta su vida como una larga expiación, aparte de inspirarle versos memorables (la famosa serie «Los sonetos de la muerte», su luctuoso homenaje a Ureta).
– En 1922 aparece su primer libro de poesía, *Desolación*, dedicado a Aguirre.
– En Madrid aparece su segundo libro: *Ternura: canciones de niños* (1924).
– Estando en Marsella (1926) realiza un acto cuyo simbolismo es revelador: **adoptó como hijo a su pequeño sobrino Juan Miguel Godoy** («Yin Yin»), cuya madre había muerto. En 1943, **«Yin Yin» se suicida**, en circunstancias misteriosas, en Petrópolis, Brasil,

hundiendo a la autora en un nuevo período de profundo dolor.

- Su tercer libro de poemas, *Tala* (1939), apareció en Buenos Aires bajo el prestigioso sello «Sur». Al **recibir en 1945 el premio Nobel de Literatura —antes que ningún otro escritor latinoamericano—**, la gloria en que vivía alcanzó niveles grandiosos.
- En 1954 aparece su cuarto libro poético: *Lagar*, el único originalmente publicado en su país.
- Su *Poema de Chile* se publicó póstumamente (Barcelona, 1957) y es su **composición lírico-narrativa más extensa.**

Sobre su obra

Las cuatro palabras que dan título a sus colecciones poéticas definen bien los elementos básicos de su visión:

1) Soledad
2) Ternura
3) Abatimiento
4) Destrucción como comienzo de regeneración.

Los libros parecen además evocar su tránsito por el mundo; un tránsito que tiene mucho de vía crucis, marcado por las notas de sufrimiento, estoicismo y redención a través del dolor. Hay que considerar a **Mistral** como **uno de los más conspicuos poetas religiosos** —hombres o mujeres— **de nuestro siglo en América**. Al comunicar su dolor, brota una virtud poética de Mistral: su sobriedad, su capacidad de emocionarnos usando un lenguaje que apenas utiliza adornos literarios, pero que produce el impacto imborrable de lo que es auténtico. **Mistral intenta dar un abrazo panteísta a la humanidad entera**, adoptando papeles arquetípicos: progenitora, amante, pitonisa, matriarca, guía de pueblos. Papeles esencialmente femeninos que ella cumplió con dulzura y con un **elevado sentido del sacrificio.**

El **arte** no era para ella un absoluto —y en eso reside su gran diferencia con Huidobro—, sino un **medio para hacer del mundo un lugar menos mezquino e indiferente**: una poesía para hombres justos. Hay momentos en que logra una intensidad que nos conmueve: cuando, en vez de predicar, exclama desde lo más hondo de su experiencia, donde el dolor anida siempre y la única esperanza está en Dios, como vemos en el muy citado «Nocturno», que reelabora los ritmos del padrenuestro.

Uno de los más notables momentos de toda su obra es el que brindan los célebres «Sonetos de la muerte», cuyos alejandrinos de lentos ritmos luctuosos convocan una infinita congoja. Júzguese por estos versos de uno de ellos:

«Se detuvo la barca de su vivir…
¿Que no sé del amor, que no tuve piedad?
¡Tú, que vas a juzgarme, lo comprendes, Señor!» (III)

Desolación bien puede considerarse su mejor libro; los otros siguen su pauta con cambios relativamente menores.

Ternura es un libro cuyo tema dominante es el amor a los niños y que usa los ritmos de las nanas o canciones infantiles. Quizá lo más logrado del libro sea la sección «Cuenta mundo», que exalta lo más elemental y primario de la naturaleza (el aire, la luz, el agua…), como haría más tarde, con otra intención y tono, Neruda en sus *Odas*.

Algo más de interés tiene *Tala*, especialmente por la serie de graves «Nocturnos» de la primera sección del libro.

Su *Poema de Chile*, en cambio, refleja un marcado cambio respecto de su anterior producción: en él la vemos realizar un viaje, después de muerta, a su patria, acompañada por un muchacho indígena, a quien le muestra la geografía y la historia natural chilena.

Sin ser demasiado abundante, la poesía de Gabriela Mistral da la impresión, por la reiteración de sus tonos y motivos, de girar en redondo, gastando sus propios perfiles y diluyendo su propia intensidad.

Luz y sombra de la uruguaya Juana de IBARBOUROU (1895-1979)

Su primer y más recordado libro de poesía fervientemente erótica, fue *Las lenguas de diamante* (Buenos Aires, 1919), prologado por Manuel Gálvez. Ese volumen le aseguró una perdurable celebridad que culminó con la ceremonia de su coronación como «Juana de América» en 1929; el resto de sus casi cincuenta años de producción literaria no logró nada que pudiese borrar la imagen que había generado con ese primer volumen. Yendo más lejos

que Delmira Agustini, Ibarbourou no vacilaba en mostrarse (casi exhibirse) como una mujer ardiendo de deseos, abierta en carne viva y dispuesta a entregarse, sumisa, al amante:

«¡Desnuda y toda abierta de par en par
Por el ansia de amar!» («Te doy mi alma»).

En «Ofrenda» define su propio cuerpo: «Sangre-fuego, carne-cera, / Olor a sal y a panal»

Su sinceridad no puede negarse, ni tampoco cierta gracia rítmica que seduce el oído del lector. Pero siendo gratas y encantadoras, sus efusiones carnales y sentimentales no van muy lejos: les falta hondura, una visión trascendente que les dé sentido y densidad. En el fondo, su atrevimiento era menor de lo que entonces parecía.

La uruguaya María Eugenia Vaz Ferreira (1880-1925)

Si esta poeta merece mención, es por *La isla de los cánticos* (Montevideo, 1924), tardío libro que no sólo coincide cronológicamente con el grupo que ahora estudiamos, sino que además parece coincidir con las búsquedas de esta etapa. Su lenguaje es todavía decorativo,

su tono es de auténtica angustia existencial, como puede verse en «La rima vacua» y sobre todo en «El ataúd flotante», perturbador poema en el que ve desfilar ante sí la barca funeral de sus esperanzas muertas.

2. La vanguardia hispanoamericana

I. Las constelaciones de la vanguardia internacional

Características generales

La vanguardia es una **ruptura radical con el legado decimonónico** que todavía arrastraban las formas de creación en Occidente.

¿Qué es lo realmente nuevo en la vanguardia?



- Por un lado, es **la misma noción de lo *nuevo*** lo que la vanguardia exalta como valor supremo; es decir, una **negación o contradicción de lo que nos viene dado por la tradición**. **Paradoja**: la novedad es enemiga de la novedad, se agota pronto y exige ser reemplazada por otra en una rápida sucesión de descubrimientos y experimentos. Es el sentido *efímero* e *incesante* de la búsqueda lo que define a la vanguardia y lo que explica su tendencia a borrar sus propias huellas e ir siempre

hacia adelante; **convierte el arte en simple *moda***, algo que se consume en un instante.

- Por otro, la **actitud de rebeldía, de negación o contradicción de todo lo establecido y aceptado**, que precisamente provoca su rechazo por ser estático y conformista. Podemos estudiarla sólo en los libros y obras que produjo, pero **gran parte de la vanguardia está en sus manifiestos y revistas, en sus actos de provocación, en sus escándalos, en sus ataques y diatribas,** en su continua *performance* como un medio para generar inquietud y desequilibrio en todos los estratos de la sociedad (no sólo los del mundo artístico), con la idea de no dejar piedra sin remover. Lo último es importante porque, **bajo el impacto de la vanguardia, cayeron las viejas barreras que separaban a las artes y enriqueció poderosamente a todas.** Testimonio de ese fecundo diálogo es la febril colaboración de artistas y escritores que produjo una huella profunda en el arte tipográfico de la época.

La **vanguardia** es una constelación de movimientos, tendencias y grupos que pueden ser divergentes —y hasta enemigos irreconciliables— entre sí, pero que están sin embargo unidos por el **hilo común** del **radicalismo y** la **disidencia**.

II. Movimientos y figuras principales

«PRIMERA VANGUARDIA» o «vanguardia histórica» → Con la aparición del **cubismo** en 1907, y *Les Demoiselles d'Avignon*, la célebre pintura de Picasso que distorsiona el concepto clásico de belleza con notas de agresividad y perversa seducción. Lo «nuevo» está asociado a lo ancestral y mágico, una dimensión que parecía más afín a nuestro continente que a Europa; esto aceleró su entronque americano y nos hace entender por qué la vanguardia alcanzó tanta intensidad y profundidad entre nosotros: en cierta medida era un **retorno a nuestros orígenes.**

SEGUNDO BROTE → Con el **futurismo** italiano de Marinetti en 1909.

OTROS

- El **primer aporte hispanoamericano a la vanguardia** internacional se anuncia en 1914: el **chileno Vicente Huidobro** presenta en Santiago de Chile su inflamado manifiesto «Non serviam», al que seguirían luego su libro *El espejo de agua* (1916), que **oficialmente inaugura el creacionismo** antes de que el poeta llegue a

Madrid y París.

- En 1915, en **Rusia**, **Malevich** exhibe sus nuevos cuadros y publica su ensayo sobre el suprematismo, que era un esfuerzo por pintar los ritmos del infinito o «el color del espacio». Esta tendencia dará origen al notable constructivismo ruso, y éste, al singular **constructivismo** del teórico y pintor uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949). El constructivismo ruso logra una fusión del cubismo y el futurismo y los lleva a cubrir todos los campos de la creación, desde la arquitectura hasta la poesía.
- **Dadá** nace casi simultáneamente en Zúrich, Berlín, París y Nueva York en 1916.
- Hay otras dos contribuciones en nuestra lengua:
  - El **ultraísmo** español (1918), iniciado por Rafael Cansinos-Assens y Guillermo de Torre estimulados por Huidobro, cuyas semillas tendrán fuertes rebrotes en Argentina, con Borges, y otros países.
  - El fugaz **estridentismo mexicano** que surge en 1921.
- Finalmente, la conjunción del humor y el aire insurrecto de dadá, más otras propuestas —como los primeros *collages* de Max Ernst y la misma evolución de la obra de Duchamp y Man Ray—, produce el movimiento que mejor encarna y

profundiza el espíritu inquieto de la vanguardia: el **surrealismo**, fundado por André Breton en 1924 y cuyo impacto en América será enorme.

Nuestra vanguardia tiene un gran precursor que no sólo contradice las cronologías sino la idea misma del acto de escribir: Macedonio Fernández.

Macedonio Fernández (1874-1952), **el abuelo de la vanguardia**

Una de sus peregrinas teorías era que la literatura bien podía *no* escribirse y que los libros no eran realmente indispensables: el origen y el fin del fenómeno literario estaba en el acto de pensarlo y nada más. Macedonio amó la soledad, la quietud y el ocio mentalmente activo; **lo que escribió es una pequeña fracción de lo que pensó en la privacidad de su hogar o en pequeños círculos de amigos.**

El desorden en que tenía sus papeles es legendario, igual que su resistencia a organizarlos como libros; hasta consideraba que las erratas no eran sino benéficas intervenciones del azar, que mejoraban el original.

Sobre su obra…

- Su segundo y quizá el más leído de sus libros fue *Papeles de Recienvenido* (Buenos Aires, 1929), complementado con *Continuación de la nada* en la edición de 1944.
- Luego de un silencio de más de una década, apareció, *Una novela que comienza* (Santiago de Chile, 1941), que, más que una novela, es una serie de hipótesis novelísticas.
- Un breve cuaderno de poemas dedicados a su esposa muerta tres décadas atrás (*Muerte es beldad*, La Plata, 1942) es lo último que publicó en vida.

Su hijo Adolfo de Obieta, entre otros, se ha ocupado de ordenar, recuperar y difundir su, hasta entonces, desconocida obra novelística, cuya muy tardía aparición —fue escrita o iniciada en la década del veinte— coincidió con varias novelas hispanoamericanas que exploraban los mismos terrenos.

Sus dos novelas están en cierta manera coordinadas entre sí porque la primera es *Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena)* (1967) y la otra es *Adriana Buenos Aires (última novela mala)* (1974).

Sus textos son retazos, fragmentos, retículas, imágenes instantáneas de un mundo que, un segundo después, parece desplomarse. Él mismo decía que eran ***ocurrencias***.

Negando el principio de causalidad en el que se basa el arte realista, **Macedonio construye una novela-teoría que haría posible infinitas formas de narración**, hasta ese momento impensables.

III. El CREACIONISMO, teoría y la praxis del chileno **Vicente HUIDOBRO** (1893-1948)

Entre los poetas chilenos de su generación nadie lo iguala en visión, propósito y trascendencia. **Varios de sus libros fueron escritos originalmente en francés**, lengua que él adoptó e hizo suya con singular rapidez y destreza.

Alentado por una inquebrantable confianza en sí mismo, **su evolución como poeta es rapidísima, casi vertiginosa**. «En literatura me gusta todo lo que es innovación. Todo lo que es original».

Uno de sus libros clave: _El espejo de agua_ (Buenos Aires, 1916), donde aparece su célebre «Arte poética»: «**El poeta es un pequeño Dios**». Para Huidobro, hacia 1915 el modernismo estaba exhausto, por lo que era conveniente buscar nuevos rumbos expresivos. Obviando al futurismo, decide fundar el CREACIONISMO en Buenos Aires en 1916. **Postulados** [algunos procedentes del discurso que pronunció Huidobro en una conferencia de 1921, en el Ateneo de Madrid]:



- «Una obra de arte es una nueva realidad cósmica que el artista añade a la Naturaleza y que debe tener, como los astros, una atmósfera propia, una fuerza centrípeta y otra centrífuga».
- «El poeta es un Dios; no cantes la lluvia poeta, haz llover [...] Hacer un poema como la Naturaleza hace un árbol [...] Nunca el hombre ha estado más cerca de la Naturaleza que ahora, de modo que no trate de imitarla en sus apariencias, sino trate de proceder como ella».

- «Nada anecdótico ni descriptivo. La emoción debe nacer de la sola virtud creadora».
- «El poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir. Yo tengo derecho a querer ver una flor que anda o un rebaño de ovejas que atraviesan el arco iris».
- «El valor de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla. Esto es lo que el vulgo no puede comprender, porque no quiere aceptar que el poeta trate de expresar sólo lo inexpresable».
- «Muy dignos de respeto y admiración serán los clásicos, pero no por eso debemos imitarlos. Ahora estamos en otros tiempos. El verdadero poeta es el que sabe vibrar con su época y adelantarse a ella.
- «El Realismo es el género más opuesto a nosotros», dirá Pierre Reverdy.

Huidobro llega a Madrid en 1918, con ansia análoga a la de Rubén Darío. Si éste trae el Modernismo para aclimatarlo en España, el poeta chileno trae el creacionismo. Pero, aunque los poetas jóvenes le rodearon, halló el creacionismo una ingrata acogida. En cualquier caso, «allí se incubó el óvulo ultraísta», dirá Guillermo de Torre.

Sólo entre 1917 y 1925 —quizá su período de actividad más intenso— publicó en francés y español ocho libros o cuadernos; entre los de mayor interés están:

- *Horizon carré* (París, 1917), escrito en francés e ilustrado por Juan Gris (cuya colaboración con Huidobro fue muy estrecha y decisiva), es posiblemente la mejor expresión de su cubismo poético, aparte de un notable ejemplo de su uso de la tipografía para crear objetos visuales.
- *Poemas árticos, Ecuatorial, Tour Eiffel, Hallali* (los cuatro en Madrid, 1918)
- *Automne régulier* (París, 1925).

En verdad, sus **relaciones con el ultraísmo son polémicas** e incluyen una pugna por incorporar a la vanguardia española dentro de la órbita creacionista; el empeño fracasa y el ultraísmo se bautiza con ese nombre para subrayar su independencia aunque tenga una deuda con Huidobro. **El chileno no aceptaba todo en la vanguardia.** Es más, **tenía un odio militante contra el futurismo** (que se nota en el «Arte poética» arriba citada) **y contra el surrealismo**, ante el cual se mostró tan incomprensivo que llegó a afirmar que era «un simple pasatiempo familiar para después de la comida».

¿Qué es (o quiso ser) el creacionismo huidobriano? ➔ Lo importante no es representar el mundo objetivo, dando una réplica de él, sino encontrar nuevas relaciones entre las palabras que lo designan para crear uno completamente nuevo: creación pura y pura creación.

¿Es el creacionismo un lejano eco o una versión depurada del modernismo? ➔ Más bien la estética creacionista **es una especie de «imaginismo»**, **un purismo poético** gobernado por la rigurosa ausencia de sentimentalismo, descripciones y anécdotas. La poesía es el nuevo evangelio, y el lenguaje, el único vehículo de nuestro propio renacer.

Huidobro pone toda su esperanza en los poderes del **lenguaje**, pero es consciente tanto de su grandeza como de sus limitaciones. Por ello…

- ✓ Prescinde del metro, la estrofa y la rima.
- ✓ Libera el ritmo de todo lastre retórico y lo asocia al flujo del pensamiento.
- ✓ Ignora la puntuación, juega con los espacios que el texto deja abiertos en la página.
- ✓ Incorpora grafismos, diseños, sugerencias icónicas o cinéticas.
- ✓ Destierra el epíteto y acepta la adjetivación sólo cuando es estrictamente necesaria: «**El adjetivo, cuando no da vida, mata**».

Se ha dicho que el creacionismo es, en verdad, una **aplicación del cubismo a la poesía**. La **visualidad del poema** creacionista es un rasgo imposible de ignorar. Con frecuencia, el significado de una imagen es el resultado de **cruces semántico-visuales**, como en «Cada vez que abro los labios / Inundo de nubes el vacío» («Noche») o en «Corté todas las rosas / De las nubes del este» («Marino»). Se dirá: **poesía fría, hiperconsciente**. **Pero** a cambio de esa limitación o peligro, su poesía **nos llega como un soplo de aire fresco, nueva** y exacta en cada uno de sus detalles, más perfecta —más etérea y fluida— que la creación divina.

Altazor, o el viaje en paracaídas (Santiago, 1931)

- Culmina la utopía creacionista.
- Si algo puede achacársele al texto es su **falta de unidad interna**. Está construido **como una alegoría que condensa la historia de la humanidad guiada por** el perenne empeño de ir siempre más allá, por rebelarse contra sus limitaciones y **elevarse a la altura de Dios**.
- Es un **poema extenso** (110 páginas en la edición original) y visionario que **comparte algunos rasgos con *Primero Sueño* de Sor Juana.**

- El héroe de *Altazor* es el hombre-artista, el poeta-aviador que adopta el mismo gesto de rebeldía, desafío, aventura y tragedia que encontramos en figuras míticas como Prometeo, Ícaro, Adán, Cristo y otras. Intenta esta obra hacer la **gran síntesis** no sólo de su experiencia poética, sino **de los lenguajes de la vanguardia**; es un poema que quiere ser total y totalizador, un testamento para la humanidad de nuestra época.
- **El aspecto más notorio del texto: la absoluta libertad con la que trata el lenguaje, al punto que se apropia de él, juega con él, le quita su sentido tradicional, le otorga otros absurdos y reveladores, lo ridiculiza y deja a la**

vista sus mecanismos para probar que no es sino eso —un artefacto creado por el hombre y des-creado por él—. Los casos más notables y famosos son:

- La secuencia de treinta y seis versos que se basan en una serie de desplazamientos semántico-sintácticos encadenados («Sabemos posar un beso como una mirada / Plantar miradas como árboles») del canto III y otra de ciento ochenta versos hecha exclusivamente a partir de variantes del sintagma «Molino de viento» en el canto V.
- Los desmembramientos verbales a partir de *golondrina* con el agregado de otras palabras usadas como terminaciones (*golonfina, goloncima, golonclima*...) y las parodias etimológicas con nombres propios («Aquí yace Rosario río de rosas…»), ambas en el IV
- Sobre todo, el canto VII, en el que el lenguaje ya ha sido reducido a añicos y sólo quedan sílabas, sonidos primarios y palabras sin sentido, que recuerdan el nihilismo de los experimentos letristas y fonéticos de dadá: «Ai i a / Temporia / Ai ai aia / Ululayu / lulalu / layu yu…».

La vida y la obra de Huidobro atraviesan por tremendos cambios, peripecias y escándalos después de 1922, año con el que prácticamente se cierra su fervoroso activismo en favor de esa tendencia.

En 1934, publica el «pequeño guignol» o parodia política titulada *En la luna*. Los dos libros más importantes que aparecen en la época son *Ver y palpar* y *El ciudadano del olvido* (ambos en Santiago, 1941).

IV. **Jorge Luis BORGES** (1899-1986), entre la vanguardia y el criollismo

En sus poemas practica una forma moderna del «**criollismo**», **aplicando la imaginería ultraísta** a la descripción de la ciudad o el mundo gauchesco. El **vocabulario** es **novedoso**, desconcertante, **excesivamente subrayado**. Su **estilo** es a veces **trabajoso**, plagado de neologismos, de giros locales y usos arcaizantes del vocabulario español. Hay toques barrocos o del ingenio conceptista, lo que no es raro porque Borges ya admiraba a Quevedo; a veces suena tan peregrino que parece un autor escribiendo en español pero pensando en

inglés. Júzguese en *Fervor de Buenos Aires* (1923).

Gran juez de sí mismo, él **inmortalizaría su relación con el ultraísmo en una de sus frases más repetidas: «el fantasma ultraísta aún sigue habitándome».**

Luna de enfrente (1925) y *Cuaderno de San Martín* (1929), que configuran su **primera fase póetica**. Destaquemos dos fundamentales alegorías en ellas:

- **El mundo es nuestra invención, una pura ilusión o apariencia**, lo que proviene de sus ávidas lecturas de los filósofos idealistas ingleses, como Hume, Locke y Berkeley.
- Los humanos aspiran a conocer la verdad, lo que en palabras de Borges es a la vez hermoso, maravilloso y en cierta forma sobrecogedor. Creemos en ello como creemos que una visión de este tipo es posible aun sabiendo que no lo es. Por tanto, **el ejercicio superior de la mente no está ligado a la búsqueda de la verdad, sino al de la pura y desinteresada *especulación***, que se entretiene en la belleza de los argumentos o en el arte de producir convicción usando argumentos falaces.

  En una palabra, había un programa detrás de la poesía inicial de Borges que se entremezclaba con su militancia ultraísta y con su visión especulativa. Léase, por ejemplo, «El General Quiroga va en coche al muere».

La evolución poética del autor consiste precisamente en ir aliviando (sin abandonarlos nunca del todo) esas marcas de la inflexión criolla y el impresionismo visual de sus metáforas ultraístas, para irse concentrando en el puro ejercicio intelectual. Su gran conquista (y no sólo la del poeta) es otorgar a sus reflexiones la lenta

música de su *voz* y hacerlas tan suyas que no parece posible que otro las trate de modo tan personal.

A partir de los años cuarenta Borges empezó a publicar recopilaciones de su obra en verso bajo el simple título de *Poemas*; las tres primeras son de 1943, 1954 y 1958. En ellas se observa el **proceso de depuración** al que somete el contenido de sus libros anteriores, la afirmación de su voz y su **alejamiento de las propuestas vanguardistas**. Así, el joven vanguardista terminó siendo el maduro poeta de la sencillez expresiva y la serenidad conceptual. En ese nuevo conjunto hay piezas magistrales; tres de ellas son célebres: «La noche cíclica», «Poema conjetural», «Límites».

Posteriormente, Borges siguió recopilando su poesía de varias maneras:

- Bajo el título general de *Obra poética* (las dos primeras ediciones datan de 1964 y 1978).
- En misceláneas, como la importante *El hacedor* (1960), lo que era una tendencia natural en alguien como él que cruzaba constantemente la frontera de los géneros. **Sus poemas de *El hacedor* optan ya en la mayoría de los casos por la rima y un cierto aire conservador, explícito y articulado**, que le separan definitivamente del descoyuntamiento verbal o la elipsis llevada hasta el enigma que caracterizan gran parte de la poesía contemporánea. Descarta definitivamente las orgías jeroglíficas y el prestigio alálico del espontaneísmo automático. Quizá sin embargo la página más notable de *El hacedor* no sea un poema sino la prosa perpleja de «**Borges y yo»**, en la que transcribe su extrañeza y su incomodidad ante el hombre público, el estereotipo literario en que se ha ido gradualmente convirtiendo. «Borges y yo» es un texto en prosa que en menos de treinta líneas sintetiza todo el arte y la vida de Borges. Es un verdadero juego de espejos en el que Borges se muestra y se oculta, se afirma y se disuelve, habla de sí como si fuese otro y nos dice que ese otro es él.
- En los varios volúmenes titulados *Antología personal* (en 1961 y 1968 aparecen las primeras), a los que siguió *El otro, el mismo (1930-1967)* (1969).

Por cierto, les agregó numerosos libros originales, que comienzan con *La rosa profunda* (1971) y terminan con el mencionado *Los conjurados*.

Su dicción cambia, además, porque ya no escribe físicamente, sino que dicta y la ansiada oralidad ya no es un empeño, sino una necesidad. Para dar una idea de esa porción quedémonos con tres textos: «El Golem», el citado «Borges y yo» y «Poema de los dones», que son paradigmáticos. Por ejemplo, la ceguera es el tema del «Poema de los dones»:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
Esta demostración de la maestría
De Dios, que con magnífica ironía
Me dio a la vez los libros y la noche.

V. Contemporáneos y estridentistas en México

La vanguardia en México: el «estridentismo» con Manuel Maples ARCE (1900-1981)

Se nota la preocupación del grupo por crear una estética definida por los **valores** del **maquinismo y la técnica**; por eso eligieron el **aeroplano como emblema**. Su radicalismo era también político. Apenas cabe mencionar la obra del jefe Maples Arce, que sentó el tono general. Sus imágenes insólitas, sus **chispazos visuales** e impresiones auditivas quieren transmitir —como el ultraísmo y el creacionismo— los ritmos veloces, el ruido, el trajín y la

energía de la ciudad moderna. No le interesaba el arte como algo permanente: **quería ser sólo el poeta de la actualidad**. Todo eso puede comprobarse leyendo, por ejemplo, *Andamios interiores* (México, 1922), *Vrbe* «super-poema bolchevique en 5 cantos» (México, 1925) y *Poemas interdictos* (Xalapa, 1927).

****

Los «Contemporáneos»

Grupo así llamado **por el nombre de la revista que publicaron**. Cultivaron una **forma moderada y reflexiva de la vanguardia y otras tendencias modernas** que incorporaron por primera vez a la literatura mexicana; querían innovar sin renunciar en masa a la tradición, depurar sin aniquilar el pasado.

Los Contemporáneos **eran educadores, funcionarios culturales, hombres de estudio aparte de notables creadores**; en cierto modo forman un grupo semejante a los «poetas-profesores» que integran la Generación del 27 española, con la que tuvieron un enriquecedor diálogo. Pese al **apoliticismo** que lo distinguió y su **rechazo al muralismo**, el grupo contribuyó —a su modo— a los ideales por los que había luchado Vasconcelos: una proyección de México en la cultura universal.

➔ **Carlos PELLICER** (1897-1977)

Ideológicamente, Pellicer era un caso curioso: un **hombre de firmes convicciones católicas al mismo tiempo que defensor de causas políticas radicales** que lo identificaron con los procesos revolucionarios en Cuba y Nicaragua.

Su poesía es jubilosa, brillante, exaltada, con colores subidos y candentes. El mundo tropical, con sus pájaros, sus perfumes y sonidos sensuales, está fijo ante sus ojos, como un paisaje fastuoso que no pasa ni se altera: el trópico es su eternidad. Aparte, **la gracia de los ritmos y la limpidez del trazo prosódico son notables.** Hay una aspiración en él por la levedad de lo aéreo. Uno de sus libros fundamentales se llama, por eso, *Práctica de vuelo* (México, 1956). En este caso, vuelo místico porque se trata de sonetos que reflejan un hondo sentimiento religioso de la Creación divina.

Su emblema es el solar: energía, arrebato, calor, color. Había en él un sincero afecto por lo indígena, por las culturas antiguas, por el mundo de otras épocas. Y **no hay que olvidar su humor, penetrante y revelador, de experimentado viajero** capaz de resumir en una línea una ciudad o un perfil apenas entrevisto. **Su poesía nace del asombro y provoca el nuestro**. La crítica coincide en señalar que **suele ser un poeta de instantes memorables, no de grandes poemas enteros**. Tal vez porque **operaba como un fotógrafo** de instantáneas que parecían esbozos, tarjetas postales, «estudios», apuntes hechos a vuelapluma. Aun el notable «Esquema para una oda tropical», que abre *Noche de junio* y que se considera una pieza clave de su repertorio.

➔ **José GOROSTIZA** (1901-1973)

Muerte sin fin *(1939)* no es un libro de poemas: **es un poema con la extensión de un libro** y, sin discusión, uno de los grandes poemas mexicanos de este siglo. **Raro equilibrio entre lo clásico y lo moderno**, entre la tradición y la innovación, entre lo culto y lo popular. El resultado es una **poesía de alta intensidad intelectual, emocional y formal**, una verdadera obra de arte. **La muerte, el gran tema de Gorostiza**, es un asunto universal, permanente e inagotable. La muerte es un elemento fundamental en la cultura azteca, en las letras y el arte barroco de la Nueva España. Hay otra sutil **síntesis estética**: si su tonalidad es barroca, **su pensamiento poético tiene un sabor neoconceptista y la textura de sus imágenes es vanguardista**. La misma alianza se aprecia en la métrica del texto: el patrón básico es el verso endecasílabo que se alterna con heptasílabos y otros versos de arte menor, pero la **ausencia de rimas** (todos los versos son blancos) borra la semejanza con la silva clásica.

➔ **Xavier VILLAURRUTIA** (1903 -1950)

Tuvo un profundo interés por la más pública de las artes: el teatro, al que contribuyó con quince obras de pulcra factura que, en los años cuarenta, ayudaron a renovar el género en México. Aparte de eso, cultivó la narración y el ensayo, fue profesor universitario y estuvo activo en el periodismo cultural.

Siendo bastante breve (un centenar de páginas apenas), **su poesía es lo mejor de él**, y tuvo una poderosa influencia dentro y fuera de México. La pieza clave que establece su fama de poeta es *Nostalgia de la muerte*, veintitrés poemas. Pese a su exigüidad material, el poeta trabajó estos textos a lo largo de más de una década. Los llama «nocturnos». No sólo porque la noche es una presencia constante, sino por el clima opresivo y misterioso que tienen y porque parecen excursiones del alma durante el sueño: todo está quieto, desolado, tenebroso. **Las notas esenciales de esta poesía son soledad, vacío y angustia**. En «Nocturno de la estatua» es evidente que, por su carga onírica, esta poesía tiene vínculos con la estética surrealista.

Paz llamó al poeta «el dormido despierto» porque **hay en él una continua y no resuelta pugna entre la lucidez de la conciencia y la noche del sueño**.

En «Nocturno en que nada se oye» encontramos esta famosa serie:

«[…] y mi voz que madura
y mí bosque madura
y mi voz quema dura».

Lo mismo puede decirse del verso «cuando la vi cuando la vid cuando la vida» de «Nocturno eterno». Además de muros y espejos —opacidad y transparencia—, la estatua es quizá el símbolo más frecuente y característico de los nocturnos.

Villaurrutia debe también ser recordado como un activo animador del teatro contemporáneo en México. Aunque sus esfuerzos no alcanzaron a ganar el favor del gran público, produjo unos quince dramas y comedias, seis de ellos en tres actos y el resto de un acto, piezas breves con las que él exploró el género y que llamó «autos profanos». Como dramaturgo, Villaurrutia era un buen artífice, que sabía construir bien la estructura de sus piezas, crear personajes convincentes y hacerlos hablar de modo impecable. Quizá las mejores sean las dos últimas: *El pobre Barba Azul* y *Juego peligroso*, presentadas en 1947 y 1950 respectivamente.

→ **Gilberto OWEN** (1905-1952)

Leer su *Perseo vencido* (Lima, 1940), que se considera su mejor composición y la más enigmática, nos da una idea de la clase de poeta que es: desolado y melancólico a la vez que irónico y vivaz, lleno de imaginación y gracia rítmica.

→ **Jaime TORRES BODET** (1902-1974)

Poeta de la mesura y del equilibrio, prefiere ser frío a ser vehemente. Era un **humanista**, un moralista escéptico pero comprensivo. Sus novelas y relatos (entre ellos *Margarita de niebla*, México, 1927; *Proserpina rescatada*, Madrid, 1931) son sugestivas contribuciones a la prosa vanguardista que se distinguen por su voluntad experimental en la creación de personajes y el cambiante diseño estructural.

→ **Salvador NOVO** (1904-1974)

Su obra es muy abundante y también desigual; lo mejor de ella está en ciertos libros o recopilaciones poéticas (*Antología poética*, México, 1961), que nos muestran su **raro don para el verso irónico o satírico**, bajo el influjo de cierta poesía norteamericana; humor a veces tristón y macabro que nos recuerda el de Quevedo.

→ **Bernardo ORTIZ DE MONTELLANO** (1899-1949)

El más interesado del grupo en la literatura prehispánica; fue autor de *La poesía indígena de México* (México, 1935).

→ **Jorge CUESTA** (1903 -1942)

De su **poesía, oscura e intensamente abstracta**, puede dar testimonio su extenso poema en silvas «Canto a un dios mineral», lleno de connotaciones alquímicas.

VI. La poesía negrista: los sones de Nicolás Guillén

La poesía negrista: los sones de Nicolás Guillén y Palés Matos

Simbiosis de lo primitivo y lo moderno. En esa simbiosis, el elemento social tendría un **aire combativo**: la **denuncia de la discriminación racial** en el continente mediante la exaltación literaria de formas que antes se consideraban espurias (música, baile y otras manifestaciones folclóricas). Hubo muchos negristas, pero el primero, sin discusión, es el cubano Nicolás Guillén.

➔ El cubano **Nicolás GUILLÉN** (1902-1989)

En 1930 publica su primera colección: *Motivos de son* (La Habana, 1930), una breve obra de apenas ocho poemas, pero que tuvo un impacto profundo. Era algo nuevo, era insólita una poesía escrita en lenguaje popular, en «cubano» más que en castellano, y cuyos títulos eran «Negro bembón» o «Búcate plata». Aunque todavía en este conjunto y en el siguiente, *Sóngoro cosongo* (La Habana, 1931), la visión del mundo popular no es muy profunda y se inclina por lo pintoresco, la conquista de un nuevo lenguaje rítmico e imaginístico es capital: esta poesía usa los esquemas rítmicos (ya que no métricos) del *son* cubano como la estructura fundamental de su lenguaje. El *son* es una forma afrohispana (otra vez, mestiza) que comienza con una serie de coplas (o recitativo) que exponen el tema central, seguidas por un comentario o conclusión («montuno») que repite un estribillo cuya intención es irónica, crítica o meramente sonora.

La madurez de Guillén comienza con *West Indies Ltd.* (La Habana, 1934) y culmina con *El son entero* (Buenos Aires, 1947), **su admirable «suma poética» que cubre los años 1929-1946. Aquí la gracia rítmica, la vivacidad de las escenas, la poderosa sugestión del trópico, la profunda identificación con las víctimas de la opresión racial, social o política (tanto nacional como internacional), su capacidad para defender una justa causa humana a través de pequeños cuadros o simples fábulas no son fáciles de hallar en un solo poeta**.

- «Balada de los dos abuelos» resume su historia personal de sangres mezcladas y culmina con una visión de unidad que se expresa en una vibrante cadena de sonidos: «los dos del mismo tamaño, / gritan, sueñan, lloran, cantan. / Sueñan, lloran, cantan, / Lloran, cantan. / ¡Cantan!»

- «Sensemayá», un «Canto para matar una culebra», tiene el ritmo incantatorio e hipnótico de un ensalmo mágico: «¡Mayombé-bombé-mayombe! / ¡Mayombé-bombé-mayombé! / ¡Mayombé-bombé-mayombé!»
- El espléndido soneto «El abuelo» prueba la destreza del poeta con las formas clásicas,
- «*Son* número 6» es una verdadera fiesta musical que usa todos los recursos rítmico-semánticos del *son* para convertirlo en un poema cargado de urgencia social.

En estos y otros textos, Guillén alcanza ese difícil objetivo de tantos poetas: una poesía auténticamente popular que tiene la categoría estética de la expresión culta.

En *La paloma de vuelo popular* (Buenos Aires, 1958), **la actitud política sube de tono** y mantiene, contra todos los signos aciagos, la misma esperanza. Pocas veces el poeta ha alcanzado la angustia y la hondura que tenemos en la «elegía familiar» titulada «El apellido», en la que, indagando en la casi infinita mezcla de sus sangres, el autor pregunta por su verdadero nombre, que no es —que no puede ser— el hispánico «Nicolás Guillén», sino el de algún remoto esclavo negro.

➔ El puertorriqueño **Luis Palés MATOS** (1898-1969)

Tuntún de pasa y grifería (San Juan, 1937).

➔ El dominicano **Manuel del CABRAL** (1907)

Compradre Mon (1948).

Quizá el mejor Cabral esté en el extrañamente titulado *14 mudos de amor* (Buenos Aires, 1963) y en algunas páginas de la antología *Poemas de amor y sexo* (Buenos Aires, 1974). El primero —atravesado por ráfagas de imágenes vanguardistas— contiene por lo menos dos de los poemas más insólitos de nuestra poesía erótica: «La mano de Onán se queja», que es una especie de elegía a la masturbación, y «La pulga», que irónicamente celebra el parásito que se esconde «bajo el vivo sepulcro de vientre» de la amada.

VII. El surrealismo en Hispanoamérica

(Sin contar a César Vallejo y a Pablo Neruda)

La vanguardia en el PERÚ: Oquendo de Amat, Abril, Moro, Westphalen

→ **Carlos Oquendo de AMAT** (1905-1936). *5 metros de poemas* (Lima, 1928). El libro no tiene páginas: es en realidad un plegable, un acordeón que, extendido, alcanza los cinco metros que anuncia el título. Las notas ultraístas y creacionistas dominan, pero su lenguaje también ofrece tenues espejeos del onirismo surrealista y vagas sugerencias de cinetismo visual. Pero lo más impresionante (sobre todo por la juventud del poeta) es la transparencia y la delicadeza de su visión. De allí la ternura que exhala el libro desde el comienzo.

→ **Xavier ABRIL** (1905-1990). *La rosa escrita* (Lima, 1996)

→ **César MORO** (1906-1956)

¿Es Moro un poeta hispanoamericano? ¿O un poeta peruano que escribió en francés? **Vivió en un perpetuo exilio interior, espiritual y lingüístico**, que sólo tiene dos excepciones: sus poemas recogidos en *La tortuga ecuestre* (Lima, 1958) y sus páginas de ensayos, crítica y diatribas tituladas *Los anteojos de azufre* (Lima, 1958). Moro **es uno de los grandes poetas surrealistas de nuestra lengua** en este siglo.

El carácter combustible de su poesía fue estimulado por su triple marginalidad de poeta, surrealista y **homosexual**. El **tema dominante** (quizá el único) **de** toda **su poesía** es **el amor**. Pocas veces la escritura automática ha generado en español la fuerza convulsiva que alcanza con Moro.

→ **Emilio Adolfo WESTPHALEN** (1911-2001). Es una figura central del surrealismo peruano e hispanoamericano. Uno de sus mejores poemas:

«He dejado descansar tristemente mi cabeza
En esta sombra que cae del ruido de tus pasos»

→ **Vicente AZAR** (1913-¿). Diplomático de carrera, hombre de gran cultura, devoto de Rimbaud y Proust y autor de un inhallable cuaderno de poesía titulado *Arte de olvidar* (Lima, 1942). Lo incluimos aquí porque es un alto y depurado ejemplo de poesía hecha con imágenes de notable brillo y precisión. Así crea un mundo encantado y fabuloso en el que la fantasía, el recuerdo y el dolor de olvidar se mezclan de modo indiscernible.

Más allá del surrealismo: Molina, Díaz-Casanueva, Gonzalo Rojas y otros

➔ El reconocible y activo surrealista poeta argentino **Enrique MOLINA** (1910-1996)

Su imaginación poética deambula por una zona imprecisa entre las visiones del sueño y el sensual registro del mundo vegetal que cobra una presencia casi física en sus versos. Su obra es una concentrada observación de mundos salvajes que se disuelven en fantasías oníricas. **Un rasgo muy singular de la retórica de Molina es el de usar la imagen poética como una totalidad significativa en sí misma. Huye de toda abstracción**. Algunos de los libros fundamentales de Molina corresponden a la década del sesenta y son el citado *Amantes antípodas, Las bellas furias* (Buenos Aires, 1966) y *Monzón Napalm* (Buenos Aires, 1968); a la misma época corresponde su antología *Hotel pájaro, 1941-1966* (Buenos Aires, 1967). Publicó también una novela: *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (Buenos Aires, 1975), relato poético que cuenta una historia real de la época de Rosas: los amores de la heroína del título con un clérigo.

➔ El chileno **Humberto Díaz-Casanueva** (1907-1992)

La mayor parte de su vida y obra transcurrieron en el extranjero. Escribió unos quince libros de poesía, aparte de antologías de su obra. Varios de esos títulos están compuestos por un solo poema extenso, una forma que se adapta bien al pensamiento poético del autor: complejas meditaciones sobre grandes asuntos. Su poesía tiene un fuerte impulso espiritualista e integrador de las fuerzas opuestas que rigen el cosmos: vida-muerte, amor-soledad, sueño-realidad, exaltación-melancolía.

El blasfemo coronado (Santiago, 1940) es posiblemente su mejor obra: extenso poema en veinticinco cantos, compuesto en largos versículos (entremezclado con pasajes en prosa), que propone un gran gesto de insurrección: la renuncia al Paraíso y la victoria del hombre sobre Dios.

➔ El chileno **Gonzalo ROJAS**

Si **la poesía** de Díaz-Casanueva es grave y hasta sombría, la **de** su compatriota Gonzalo **Rojas es jubilosa, vitalista, cargada con una energía juvenil aun en sus últimos años**; es más, puede decirse que justamente entonces su poesía es más briosa y grácil que nunca, como si hubiese conquistado una visión de equilibrio y reconciliación total consigo mismo.

La cronología de su obra ofrece datos de interés para el estudio de su evolución como poeta. Entre el primer libro, *La miseria del hombre* (Valparaíso, 1948), y el segundo, *Contra la muerte* (Santiago, 1964), hay una distancia de más de quince años y trece entre éste y el tercero, *Oscuro* (Caracas, 1977); es decir, cada volumen corresponde a épocas literarias y personales muy distintas una de otra. Hay que advertir además que *Oscuro* es una especie de antología, un nuevo libro generado por los anteriores. **Rojas presenta, en su función de constante compilador y revisor, su propia poesía, un caso muy semejante al de Paz. Las palabras clave son *proyecto* y *simultaneidad*: un corpus textual siempre abierto y en movimiento en el que todos los tiempos se desplazan concéntricamente**. Su visión y su lenguaje son radiantes. Su poesía es un modo de pensar por cuenta propia sin someterse a las reglas que establece el sentido común, pues consiste precisamente en la negación o contradicción de todos los procesos racionales. La vía alternativa que él elige es la de crear sentido a través del sonido y el ritmo.

«Al silencio» bien podría leerse como una poética.

Su decir es fulminante, hecho de ritmos velocísimos, que parecen saltarse las vallas de la lógica.

«El fornicio». Este poema nos recuerda que l**o erótico es uno de los tres elementos esenciales de su visión; los otros son lo *numinoso* y «la [dialéctica] del testigo inmediato de la vida inmediata».** Gozo sensual, aspiración mística, afincamiento en la realidad en todo su horror y hermosura

➔ **Ludwig ZELLER** (1927), el último surrealista

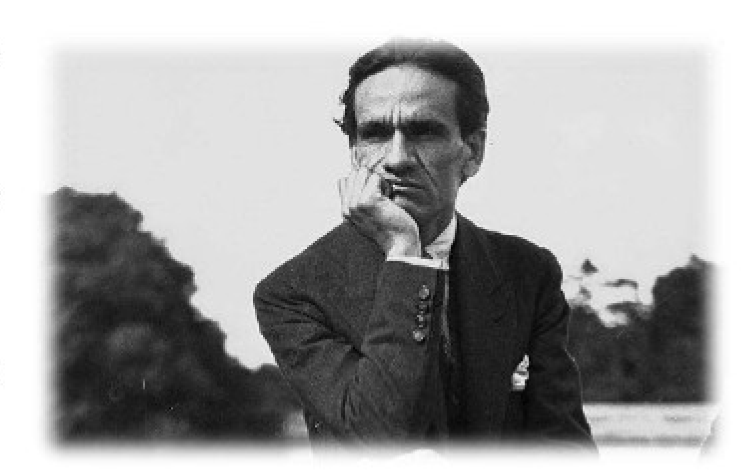
Uno de los libros más importantes de su voluminosa producción canadiense es *Cuando el animal de fondo sube la cabeza estalla* (ed. trilingüe, Toronto, 1981), que es la primera selección general de su obra accesible al lector hispanoamericano. Su obra es «una paciente exploración del abismo».

VIII. La vanguardia en CHILE. El peruano **César VALLEJO** (1892-1938), entre la agonía y la esperanza

Plantea el caso típico de un **creador cuya vida pasa directamente a su poesía**. Era el menor de once hermanos, entre los que estaban Aguedita (María Aguedita), Nativa (Victoria Natividad) y **Miguel**, como recoge el poema de «III», de *Trilce*. Éste último (Miguel) **había fallecido en 1915**. **Su madre**, desgraciadamente, también murió por esas fechas (**tres años después** de Miguel), causándole una inmensa pena a César (¡que por entonces tenía 26 años!), y enajenando su espíritu como sólo una madre perdida sabe enajenar. A esta situación de privaciones familiares hay que añadir el encarcelamiento de César Vallejo **entre 1920 y 1921. Ciento doce días de su vida se consumieron en una cárcel**. Por eso no es raro que *Trilce,* el poemario que dio a luz finalmente en 1922, estuviese infestado por episodios, unos amargos («No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo») y otros felices («los barcos […] / han quedado en el pozo de agua, listos, / fletados de dulces para mañana»), recolectados ambos de su infancia extirpada. Tanto es así que el título del poemario, Trilce, es un acrónimo formado a partir de las palabras «triste» y «dulce**».**

La vida y la obra vallejianas pueden dividirse en tres claras etapas:

(1) Su niñez y juventud en el pueblo natural y su capital (hasta 1917)
(2) Su experiencia limeña (1918-1923)
(3) El período europeo (desde mediados de 1923 hasta su muerte)



Cada fase le sirve para alcanzar cierto nivel expresivo desde el que luego puede criticarlo, volverse contra él y abandonarlo en la siguiente.

(1) Su niñez y juventud en el pueblo natural y su capital (hasta 1917)

Descubriendo a Darío, Lugones, Whitman, Verlaine, Schopenhauer, Romain Rolland y Henri Barbusse, Vallejo se daría cuenta de cuánto había faltado hasta entonces en su formación literaria. Hacia el final de este periodo habrá perdido a su madre.



(2) Su experiencia limeña (1918-1923)

De los primeros poemas (o sus primeras versiones) válidos de Vallejo, algunos de ellos pasarían, corregidos, a su libro inicial: *Los heraldos negros* (Lima, 1918):

- De muchos modos, **señala la culminación de una etapa y la disposición para iniciar otra, más estimulante**. Durante los meses que el libro permaneció en la imprenta, el poeta tuvo tiempo de agregar correcciones (algunas decisivas) de último minuto y de incluir algunos textos recientísimos, como «Los pasos lejanos» y «Enereida», considerados entre los mejores de la colección.
- Si hubiese que elegir un texto que exhiba —y aproveche— esas tensiones entre motivos y formas poéticas que impulsaban a Vallejo en direcciones contrarias, quizá no haya mejor ejemplo que el que brinda precisamente **«Los heraldos negros»**. Vallejo no menciona directamente el dolor o su causa, de la que nada sabe, sino su *efecto*, los gráficos «golpes» de cuya evidencia nadie puede dudar. Esos golpes (nos dice) son «los heraldos negros que nos manda la Muerte»; es decir, avisos o presagios del mayor dolor de todos y el más inevitable. Así el texto nos encierra en una visión de la vida sin escapatoria: venimos aquí a sufrir y a morir.
- Hay que recordar **cuánto debe el lenguaje vallejiano a las formas sentenciosas del habla tradicional**, con sus ecos de refranes y proverbios añejos, y a los emblemas de la tradición cristiana popular.
- «La de a mil», «Los dados eternos» y «A mi hermano Miguel», tres de los mejores poemas del conjunto.
- «La araña» es un poema magistral en el que los influjos y ecos desaparecen por completo, y sólo escuchamos la honda voz de Vallejo, sintetizando el irresoluble dilema humano en una intensa observación (o vivisección) de un insecto.

Trilce (1922)

- Fue escrito, en cierta medida, para apartarse del todo y sin demora del ruido.
- La **ausencia del espíritu cosmopolita** en *Trilce* **permite** que algunos de los grandes **motivos vallejianos —el hogar, la madre, la tierra, las esencias autóctonas—** sigan presentes, como notorias anomalías que no caben dentro de las

expresiones de la vanguardia literaria. En el libro se examinan por lo menos **tres grandes cuestiones** asociadas entre sí:

- La anómala percepción del tiempo humano.
- La incomunicabilidad de la experiencia vital.
- La asimetría del nuevo ideal estético.

– Tenemos que dejar sin tratar algunas cuestiones importantes relativas a este libro Por ejemplo,
  - Su **neobarroquismo.**
  - El **sabor arcaizante** de algunas de sus metáforas.

– El poema *II.* Su misma riqueza significativa y simbólica nos impide examinarlo a fondo, pero al menos nos referiremos a lo esencial: su tema es el tiempo.

– *Trilce II* no sólo es un cuadrado: es una suma de cuadrados, cada uno encerrando al otro, como un sistema de cajas chinas. La estructura cuadricular genera la idea de un espacio y un tiempo confinados. En cierto sentido, el poema es una cárcel.

– La distorsión y la extrañeza son mucho mayores en ***XXXII***, que, a primera vista, podría considerarse incomprensible y carente de todo significado. Aparte de que **es uno de los textos trílcicos en los que la impronta futurista es más evidente** por la sugerencia de energía, dinamismo y febril agitación casi maquinística que domina en él, el poema parece un simple juego intrascendente de onomatopeyas, fonetismos, grafismos, choques incongruentes de palabras, sonidos y números que bloquean el acto comunicativo:

«999 calorías,
Rumbbb… Trrraprrr rrach… chaz
Serpentínica u del bizcochero
engirafada al tímpano».

Pero Neale-Silva descubrió que, bajo las referencias de carácter térmico (calor, frío) y ambientales (ruido, luz solar, caos urbano), había algo más profundo e instintivo: el frenesí absurdo del acto sexual. Inmerso en el acto erótico, el sujeto percibe confusamente los datos del mundo que lo rodea y los cambios fisiológicos que se producen en él.

– Bien puede considerarse ***XXXVI*** como una poética, aparte de ser uno de los grandes momentos de la obra vallejiana. Difícil hallar en un poema del siglo XX



una expresión más original de la búsqueda incesante de unidad entre la existencia y el arte.

A la misma época de *Trilce* corresponden los relatos *Escalas melografiadas* [Lima, 1923], que puede considerarse la **pieza más innovadora de la narrativa vallejiana** y que tiene claras afinidades vanguardistas. Por una vía distinta, se encuentra con el espíritu de la vanguardia, pero, al mismo tiempo, lo excede y ahonda. En eso reside la trascendencia de su aporte.

(3) El período europeo (desde mediados de 1923 hasta su muerte)

Poemas humanos, con el agregado de *España, aparta de mí este cáliz*, apareció en París en 1939, como un homenaje "a sí mismo" al cumplirse un año de su muerte.

- Organizado a partir de los papeles que dejó al morir, el libro presenta un título, un conjunto y un orden que reflejan una serie de decisiones de los editores, no la voluntad expresa de Vallejo. La primera sorpresa que tenemos al revisar la poesía póstuma de Vallejo es que, pese a las intransigentes declaraciones teóricas que hemos citado y a las enormes diferencias que tiene con toda su obra anterior, **el lenguaje sigue estando animado por un espíritu de invención que no puede sino filiarse como vanguardista**.
- Varios notables poemas, como «Hoy me gusta la vida mucho menos…», el citado «Los nueve monstruos» o «Sermón sobre la muerte», están estructurados como un doble movimiento de despliegue y repliegue: un abanico que se abre mostrando cosas heterogéneas o atomizadas y que luego se cierra poniéndolas en un nuevo orden.
- Hay dos textos en los que creemos que Vallejo llegó más lejos que nunca en su arte de emocionarnos por el desnudo poder de las palabras, enhebradas como una marea de sonidos y significados liberados de sus habituales funciones. Esos poemas son…
  - «La paz, la abispa…» → Cinco estrofas, cada una de las cuales está configurada únicamente por determinadas categorías gramaticales: sustantivos; adjetivos; verbos en gerundio; adverbios y demostrativos.
  - «Transido, salomónico, decente…» → Cada una de las cuatro estrofas combina dos categorías: adjetivos y verbos en imperfecto; frases

adverbiales y pretéritos; adjetivos y distintas formas verbales; adverbios terminados en -mente y verbos en futuro.

- La aventura creadora e ideológica de Vallejo culmina brillantemente con *España, aparta de mí este cáliz*, su gran poema político y **su más intenso tributo a la causa republicana**. Hay que recordar que este poema, junto con *España en el corazón* de Neruda (ambos originalmente publicados en medio de la guerra y como instrumentos de esa lucha), confirma que los mejores cantos de ese acontecimiento histórico provienen de la vanguardia hispanoamericana.

Así, Vallejo cierra su ciclo creador, que, siguiendo un **ritmo vertiginoso** y **lleno de violentas transiciones**, configura un fascinante **itinerario**.

1) Comienza apoyado, algo inciertamente, en una tradición que muchos ya habían abandonado.
2) Luego asimila el lenguaje de la vanguardia, pero siempre a su modo y de forma excéntrica.
3) Lo supera, critica y reaviva más tarde, poniéndolo en contacto con los grandes acontecimientos históricos e ideológicos de su época.
4) Y finalmente nos deja un gran canto que resume, con un volumen épico que no había antes intentado, toda su fe y todos sus temores, su agonía y su esperanza, como poeta, intelectual y protagonista en el gran escenario del mundo.

Su **poesía póstuma** es, en realidad, una insuperable **síntesis del lenguaje de la vanguardia**, que racionalmente rechazaba, **y de la nueva visión social** (él la llamaba «socialista») que había adoptado en lógica correspondencia con su fe **marxista**. El nuevo evangelio que Vallejo predica es el de la unión de todos los hombres en su dolor y en su lucha revolucionaria contra las condiciones históricas que lo perpetúan. La gran novedad aquí es la certidumbre de que, siendo el sufrimiento parte esencial de la condición humana, no debemos permanecer pasivos y menos hundirnos en nuestra propia angustia: **la acción es la consecuencia inmediata del sentimiento de solidaridad.** Los vulgarismos, las irregularidades gramaticales o sintácticas sirven a su causa, porque destacan que también deben caer las barreras del lenguaje para que la nueva humanidad aparezca. Así, fuerza el lenguaje a decir más de lo que suele decir o lo opuesto; eso le permite escribir, por ejemplo, «De puro calor tengo frío». Su poesía subraya la condición *animal* del hombre y sus impulsos instintivos que se resisten a toda regla racional o ideológica.



IX. El oceánico **Pablo NERUDA** (Chile, 1904-1973): del surrealismo a la poesía comprometida

➔ **Pablo NERUDA, seudónimo legalizado de Neftalí Reyes**



Neruda **quiso «poetizar» el mundo**, nombrar cada una de sus cosas, de la A a la Z, como quien compusiese una enciclopedia lírica.

Su posición política como **miembro del Partido Comunista**, lo identificó con causas y luchas que generaron polémicas y ardorosas disputas. Como **también usó la poesía como instrumento de lucha**, una gran parte de su obra es indesligable de su ideología y está nublada o desgarrada por las rencillas que ésta generó fuera y dentro de su patria.

Neruda **es un poeta *cíclico***, que pasa por fases que comprenden varios libros —algunos publicados a destiempo— o los desborda creando un orden que no es necesariamente el de los títulos originales. Cada ciclo tiene sus cimas y sus caídas; estas últimas aparecen cuando el poeta intenta —por algún motivo— prolongar una onda cuya tensión ya se ha desgastado. Hay que decirlo: Neruda **es un gran poeta de altibajos**.

Neruda **vivió vidas paralelas: la del mundo real y la que se inventó como poeta**, y es ésta la que más nos interesa. En una conferencia de 1943 dijo: «Si ustedes me preguntan qué es mi poesía debo decirles: no sé. Pero si interrogan a mi poesía ella les dirá quién soy yo».

I. Del *Crepusculario* a *Tentativa del hombre infinito*

Neruda se inicia como un poeta neorromántico y epigonal, un tanto a contracorriente de la poesía vanguardista espléndidamente representada en Chile por Vicente Huidobro, máximo exponente del Creacionismo.

Crepusculario

Podría decirse que *Crepusculario* **fue el ensayo para que en el segundo libro el verdadero Neruda** —con su voz y su dominante presencia— **pudiese surgir con plenitud**.

Una aclaración, al parecer pequeña pero importante, sobre la figura femenina en este libro: ese papel lo juegan varias personas reales, pero sobre todo dos, cada una con sus tonos, atmósferas y emblemas: la mujer morena, solar, alegre y sensual que vislumbramos en los poemas 3, 4, 7, 8, 11, ritualmente asociada al verano y al mar de la provincia; y la mujer pálida, melancólica, sombría y solitaria de los poemas 2, 5, 6, 13, 14, 15, 19, asociada al otoño, el crepúsculo y la urbe. Neruda las identificó gentilmente diciendo sólo que se llamaban «Marisol» y «Marisombra».

Llama la atención la **carencia temática**, tan persistente, en cambio, en sus restantes libros. *Crepusculario* es una reelaboración de poemas adolescentes y juveniles orientado a 3 direcciones:

1) la sociológica, en tanto que es un libro de aprendizaje;
2) la biográfico-psicológica, como emanación de su adolescencia;
3) y la que inicia el camino autocognitivo del poeta.

Veinte poemas de amor y una canción desesperada

Éste ya es un **ciclo poético** estilísticamente **homogéneo**, a caballo entre el Modernismo y la Vanguardia, **representado por la figura del amante desolado**. En síntesis el poemario es la historia narrada desde el pasado de los encuentros amorosos del poeta y de su fracaso final, donde predominan escenarios naturales y paisajes humanos (mar, puerto, muelle, olas) o cósmicos (lluvia, sol, estrellas, cielo, tierra), asociados al dolor o a la melancolía del hablante lírico.

El éxito y el escándalo que supuso en la sociedad santiaguina fueron considerables; no por el tema, que contaba ya con una larga tradición en la literatura occidental, sino por la **novedad del tratamiento**. Neruda, en vez de cantar al amor, cantaba al sexo, al amor libre.

Hacia *Tentativa del hombre infinito*

No contento con *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* se embarcó en la nueva creación de *El habitante y su esperanza, Anillos* y, sobre todo, *Tentativa del hombre definitivo;* poemas suyos cada vez **menos estructurados y sin rimas, metro, mayúsculas ni signos de puntuación.**



Hay en *Tentativa* cierto **paralelismo con el «automatismo» surrealista**, pero más controlado. Sometió sus 15 poemas a un largo proceso de revisión y modificación, en el que en primer lugar eliminó palabras-nexo, como las conjunciones, y después la propia puntuación con el fin de «ampliar el flujo asociativo de su lenguaje poético». Todos los poemas están ordenados secuencialmente –del crepúsculo al alba– para constituir un poema único que se estructura en torno al tema del viaje imaginario, a través del cual el hablante poético persigue una búsqueda de lo absoluto. La falta de puntuación, de metro y de rima es suplida por la disciplinada organización visual del canto, por la unidad estrófica y por el orden sintáctico del discurso discontinuo, especificado éste en un flujo permanente de imágenes. *Tentativa del hombre infinito* es un **libro esencial en la trayectoria del primer Neruda, porque combina la libertad formal de la vanguardia con mecanismos no artísticos**. Además, en este libro se producen tres de las decisiones fundamentales de Neruda:

a) el hallazgo de una visión del mundo y de la vida.
b) su entrada en lo infinito y en el misterio, la búsqueda de una forma en la no-forma.
c) el amor como parte del ser biológico.

****

A estos títulos hay que agregar *El hondero entusiasta* (Santiago, 1933), porque pese a su tardía publicación fue escrito por la misma época (1923). Completa el primer ciclo, pero de una manera bastante irregular: es un libro fragmentario, imperfecto y bastante derivativo que Neruda publica sólo diez años después precediéndolo con una advertencia; allí señala que pertenece a un período ya superado y que lo presenta como un «documento» que ya no puede perjudicarlo «íntimamente» como poeta.

II. El ciclo residenciario y su estancia en España

El Oriente, que sería para tantos poetas, de Tablada a Paz, una experiencia fértil y enriquecedora, fue para el chileno el momento crítico más doloroso de su vida y su obra. Véase «Galope muerto». El **fragmentarismo**, los **ritmos tumultuosos**, el **creciente hermetismo de las imágenes**, el **desdén por la puntuaci**ón, etc., muestran que el poeta había empezado a abandonar la línea establecida por los *Veinte poemas*... y que estaba moviéndose en una dirección convergente con las búsquedas de la **vanguardia**, aunque muy **distinta —de hecho, contradictoria— de la que proponía Huidobro**.

Tres de los **elementos** clave y **omnipresentes** en *Residencia en la tierra* son…

a) El *desplazamiento*.
b) La *desintegración*.
c) La *metamorfosis*.

Residencia en la tierra, (*Walking around* se titula uno de los mejores poemas del libro). En suma, **es uno de los libros capitales de la poesía de lengua española moderna**, y dentro de ellos, no de los que resumen y saldan, sino de los más abiertos hacia una nueva originalidad, hacia unos veneros oscuros y fecundos. La secuencia de los títulos (*Residencia en la tierra I, Residencia en la tierra II, Residencia en la tierra III)* sugiere una unidad temática y estilística que la poesía nerudiana no siempre manifiesta, y que en conciencia podemos hablar de una **poesía introspectiva en la *Residencia I,* que se hace más discursiva en *Residencia II,* y decididamente política en *Residencia III***. Una de las características más singulares de *Residencia en la tierra* será la presentación de un sentimiento que aún no tiene forma.

Residencia en la tierra, publicado inicialmente en 1933 y ampliado en 1935, es el conjunto de poemas donde intentó despojarse de artificios, luchó contra el concepto tan arraigado en esa época de poesía pura, **y reivindicó el concepto de una poesía que esté más cerca de la vida cotidiana, de la realidad aplastante, de la conciencia revolucionaria que, efervescente, se encontraba en casi todos los pueblos hispanoamericanos, y en España misma**. Esa «**poesía impura**» fue uno de los puntos de partida, tal vez el principal, de la nueva literatura en el continente hispanoamericano e influyó poderosamente no sólo en los poetas más jóvenes, sino en algunos de la misma edad de Neruda e incluso mayores. Es el origen de la radicalización del chileno (1904-1973) y tal vez el libro determinante para el premio Nobel que le fue otorgado en 1971.



(1) Los poemas que componen ***Residencia en la tierra I*** *(1933)* no podrían comprenderse cabalmente sin recordar su **experiencia asiática como cónsul en Rangún** donde percibió las secuelas de los imperialismos británico y holandés (explotación y miseria) desde la óptica alucinada de un diplomático perteneciente a un país marginal. Aislado de su ambiente y de su lengua matriz, se encerró en sí mismo y produjo los **textos más enigmáticos y pesimistas de toda su trayectoria**, a cargo de la expresión angustiosa de la realidad. A partir de ellos los críticos pronto adoptaron el término de «nerudismo».

> «La verdadera soledad la conocí en aquellos días y años de Wellawatha… Entre los ingleses vestidos de smoking todas las noches y los hindúes inalcanzables en su fabulosa inmensidad, yo no podía elegir sino la soledad, y de ese modo aquella época ha sido la más solitaria de mi vida»

Una de sus sensaciones —que arrastra desde antes de llegar a esta situación de extrema soledad— es la de su **dificultad de comunicación**.

En muchos casos, este poemario está compuesto en versículos, versículos que subrayan, con sus cualidades métricas, el tono oracular y «profético» impuesto por el poeta.

(2) *Walking around,* de la segunda *Residencia* («Sucede que me canso de ser hombre») es un poema escrito en **Buenos Aires**, y constituye un punto de inflexión en el temple moral de la entera *Residencia en tierra.* Allí el abatimiento de Neruda se debió fundamentalmente a su **precaria situación económica**, que a duras penas le permitía sobrevivir del modesto cargo en el consulado chileno, y a la nostalgia por su amante birmana, Josie Bliss, agudizada tras el fracaso de su matrimonio con María Antonieta Hagenaar.

Este segundo poemario «es un montón de versos de gran monotonía, casi rituales, con misterio y dolores como lo hacían los viejos poetas. Es algo muy uniforme, como una sola cosa comenzada y recomenzada, como eternamente ensayada sin éxito»

(3) Su llegada a Madrid en el enmarañado laberinto de corrientes poéticas, movimientos de vanguardia y revistas de vida efímera, **de los años 30, supuso un encuentro fecundante**. La **Guerra Civil y el asesinato de García Lorca** impulsaron que participase en el II Congreso Internacional de los Intelectuales Antifascistas (Valencia de 1937), donde publica *España en el corazón,* donde informa a los lectores de las razones de su cambio de estética, en favor de una literatura comprometida. Por eso sus poemas **de *Residencia en la tierra III*** registran ese cambio.

III. El poeta comprometido del *Canto General*

El ciclo comienza, en las últimas secciones de *Tercera residencia* —entre las que se encuentra el importante poema *España en el corazón* (Santiago, 1938)—, alcanza su cúspide con el libro-poema *Canto general* (México, 1950) y se deslíe en *Las uvas y el viento* (Santiago, 1954), uno de sus libros más discutibles.

Los poemas *Residencia en la tierra III (1947)* lo preparan para su proyecto más ambicioso: *Canto general (1950).* Quedan atrás su experiencia americana (México, Guatemala, Cuba, Colombia, Perú); la Segunda Guerra Mundial; su **filiación al Partido Comunista en el contexto de la Guerra Fría**; su nombramiento como Jefe de Propaganda de la candidatura de González Videla (1946) a la Presidencia de la República; la traición de éste a los partidos de izquierda que lo apoyaron; su famoso discurso *Yo acuso* en el Congreso, contra la política represiva del gobierno; su clandestinidad en Chile; y su escapada final del país por los Andes de la zona austral. Toda esta experiencia está en la base de su nuevo poemario. En 15 partes o cantos, que encierran 320 poemas y más de 20000 versos, Neruda **pretende relatar las luchas del hombre por la justicia del Nuevo Mundo**. Con todo, hay que reconocer que, en *Canto General,* Neruda **oscila permanentemente entre la exigencia estética y los reclamos del militante**. Por ello ese fija como **finalidad**, consciente de la dificultad de conseguirla, la **representación verbal de la injusta realidad americana**.

Por tanto, **el tercer ciclo le permite a Neruda elevar sustancialmente el volumen de su voz hasta alcanzar un nivel épico y ser en verdad profético**, en cumplimiento de sus altos deberes poéticos, históricos e ideológicos para vencer a la muerte. Éste es el **momento de su gran *poesía social***, de su compromiso americano y su intervención en las pugnas políticas de la época; es, también, la etapa en la que fue más discutido como poeta y como persona porque **su fidelidad a las estrategias del Partido Comunista** en la época de la Guerra Fría **lo llevaron a adoptar actitudes sin duda reprobables.**

El poeta se hace intérprete, vocero, defensor y agente de la lucha por la justicia.

El *Canto general* no sólo es posiblemente el poema contemporáneo más extenso de nuestra lengua (es, en verdad, un libro que excede las cuatrocientas páginas) y la mejor demostración de las proporciones del gran proyecto nerudiano. **El poema fue (y todavía es) una fuente de malentendidos, polémicas, ataques y contrataques por su carácter de desnudo documento político en el que enemigos y aliados son pintados con colores que**

reflejan, sin matices intermedios, el odio o la adhesión. *Canto general* es muchas cosas a la vez:

- una autodefensa,
- una acusación flamígera,
- un poema épico,
- un autorretrato,
- un mural,
- una diatriba política contra el imperialismo norteamericano,
- una pieza de oratoria,
- una especie de crónica o ensayo en verso,
- un recuento histórico,
- un retorno a los tiempos míticos,
- una celebración de América,
- un testamento para el futuro,
- un mensaje a la conciencia del mundo,
- etc.

Es imposible que un poema de esas proporciones e intenciones no sea desigual, y éste lo es, pues **varias veces cae en el más crudo prosaísmo, en la simple arenga o la pedagogía.** Pero hay largos pasajes impresionantes en los que el poeta —llevando sobre sus hombros al hombre político— levanta vuelo majestuosamente o hunde sus manos en lo más profundo del limo genésico, en poderosa unidad con su tierra chilena, su patria americana y su aspiración planetaria.

IV. De *Odas elementales* a *Memorial de Isla Negra*

Este **ciclo** ha sido llamado ***otoñal***, y en efecto lo es por diversas razones.

1) Primero, Neruda ya ha cruzado el límite de los cincuenta años.
2) La política internacional también marca el período y afecta al poeta: la denuncia de Kruschev contra el estalinismo (1956) y la invasión soviética de Budapest el mismo año sobresaltan al mundo y le hacen más difícil a Neruda verlo con los ojos optimistas y maniqueos de antes.

3) Neruda siente que tiene ante sí un ya enorme corpus creador que quiere juzgar desde la perspectiva de un hombre que entra al crepúsculo de su vida.
4) Además, Pablo Neruda ha enriquecido aún su poesía, generalmente en una suerte de **retorno a la sencillez**: así, en los tres libros de *Odas elementales* —aunque podríamos prescindir de muchas de ellas— hallamos admirables cantos transparentes a los más variados objetos del mundo, desde el caldillo de congrio al diccionario.

Como tratan de responder a todos estos estímulos, los **libros** del ciclo son algo **heterogéneos**:

- Lo forman dos libros de poesía amorosa, ambos relacionados con Matilde:
  - *Los versos del capitán* (Nápoles, 1952), que apareció primero en forma anónima para proteger la identidad de los amantes entonces clandestinos
  - *Cien sonetos de amor* (Santiago, 1959), que es su mayor homenaje a la amada.
- Pero los paradigmas del ciclo son *Estravagario* (1958) y el monumental *Memorial de Isla Negra* (1964), que se prolongan en libros ocasionales y de menos valor, como *Cantos ceremoniales* (1961), *Las piedras de Chile* (1961), *Plenos poderes* (1962) y *La barcarola* (1967), todos estos impresos en Buenos Aires. La faceta política aparece en *Canción de gesta* (La Habana, 1960), su homenaje a la Revolución Cubana.

El ciclo de las *Odas*

La poesía testimonial del *Canto General* se prolonga en *Las uvas y el viento.* Pero Neruda, sin olvidar su apasionamiento político, explora otros caminos con la intención de que la poesía amplíe su dominio para englobar a todo el universo y abarcar enteramente la extensión de lo real en su inagotable variedad. Se ha reencontrado ya con su faceta amorosa en el poemario clandestino dedicado a Matilde Urrutia, titulado *Los versos del capitán (1952).* Así surgen cuatro libros de odas, que se suceden en un quinquenio:

- ✓ *Odas elementales (1954)*
- ✓ *Nuevas odas elementales (1956)*
- ✓ *Tercer libro de odas elementales (1957)*
- ✓ *Navegaciones (1959)*



Son **poemarios que exaltan las cosas más básicas de nuestra existencia cotidiana**: las frutas, las flores, la cebolla, el ajo, los calcetines, la sopa de pescado y un largo etcétera que no es del caso reseñar. En realidad sus textos se estructuran en torno a la defensa artística de la «sencillez». Son **elementales en un doble sentido**: en cuanto que se **refieren a lo** primordial, a lo humano genérico, **que nos concierne a todos**; y en cuanto que **son sencillas y claras.**

Estravagario (1958): un autorretrato en negativo

El tono preponderante es el del humor que «revierte, desvía, descompone, confunde y tergiversa». En este sentido, *Estravagario* resulta un autorretrato en negativo, lleno de dislates, de asociaciones disparatadas, de efectos de divertida sorpresa, de groseros rebajamientos en el que **el poeta se burla de sí mismo**.

Matilde Urrutia, amorosa materia y tierra natal

De todas las mujeres influyentes en su vida **ninguna mujer aparece tanto en sus escritos** como Matilde Urrutia: está presente en *Estravagario* y le dedica…

Los versos del capitán. En ellos fabula una historia romántica con el fin de enmascarar sus amores clandestinos en Capri. Finge ser un rojo miliciano que, tras combatir en España, vuelve a Centroamérica para proseguir la lucha por la causa del pueblo. En el retorno conoce a una artista habanera, con la que vive un amor apasionado cuyas vicisitudes registra *El Capitán* en poemas evocadores donde moldea el objeto de su amor como un exaltado alfarero.

Cien sonetos de amor. Neruda renuncia a componer sus sonetos endecasílabos y rima consonante y prefiere escribir sus «**sonetos de madera**», como él mismo dice, consiguiendo una enunciación más sosegada, despojada de hipérbatos, pero con una nueva imaginería poética, propensa a las osadías metafóricas.

Memorial de Isla negra: un repaso otoñal de su vida

El nuevo rumbo de su poesía marcado por *Estravagario* llevará a Neruda al recuento apasionado de **su propia biografía**: en prosa, con *Memorias de O Cruzeiro (1961);* y, en verso, con *Memorial de Isla Negra (1964).* En este segundo, Neruda nos brinda en él la **versión poética de su trayectoria humana y artística.** «Sonata crítica» (V), tal vez sea la

más interesante de toda la obra por la presencia de poemas como «El episodio» que son resúmenes dentro del gran resumen, vueltas al lejano pasado para afirmar: «Yo fui, yo estuve, yo toqué las manos».

Por otro lado, *Las piedras de Chile (1959-1961)* era un proyecto largamente acariciado que Neruda había aparcado entre sus pensamientos y que concluyó con la colaboración del fotógrafo Antonio Quintana. Se construye como una conversación íntima de imágenes poéticas del escritor y las imágenes visuales del fotógrafo con las rocas gigantescas del litoral.

Estrechamente relacionadas con éste están *Las piedras del cielo (1970),* un canto a las piedras preciosas en el que Neruda aúna la visión panteísta de *Las piedras de Chile,* a su sentimiento amoroso para concluir manifestando en el poema final (*Allá voy, piedras, esperen!)* su deseo de confundirse con el mundo mineral.

V. La actividad poética de sus últimos años

El último ciclo es de marcado **descenso de la tensión poética** y **da la impresión de contener sólo colofones o epílogos a su propia obra, nada realmente original**. El más peculiar, *Libro de las preguntas* (Buenos Aires, 1974), es precisamente eso, una serie de setenta y cuatro poemas exclusivamente en forma de preguntas.

La «modalidad apocalíptica»

Algunos libros permiten su agrupación por su contenido y porque parecen configurar un ciclo. Este es el caso de *Fin del mundo, La espada encendida* y su libro póstumo *2000,* que constituyen lo que se ha venido en llamar su modalidad apocalíptica:

- ✓ *Fin del mundo (1969).* La actitud de indignado denunciante del poeta que aparece en *Canto General* se ha trocado aquí en el trágico consciente de la inminencia de la destrucción del planeta**. Lo que predomina en este poemario son las difíciles relaciones del poeta con la Historia**. Encontramos un Neruda político, que advierte también que se le acaba la vida y que los ideales por los que ha luchado y por los que, pese a todo, seguirá combatiendo «han ido perdiendo el atractivo del compromiso sin fisuras».



- ✓ *2000* es el paso intermedio entre estos dos libros capitales.
- ✓ *La espada encendida* representa la tercera y más completa versión apocalíptica de Neruda. Comparte con *2000* la **perspectiva positiva sobre el destino del ser humano**, a pesar de ser la única de las tres versiones en que realiza efectivamente la presentación dramática de un holocausto apocalíptico.

Sus otras voces poéticas

La diversidad poética de Neruda se refleja con claridad en sus variados libros:

Así, *Arte de pájaros (1966)* encierra sus observaciones sobre las migraciones de las aves de Isla Negra en un proceso de identificación personal.

Una casa en la arena (1967) retoma la combinación de texto y fotografía.

Fulgor y muerte de Joaquín Murieta (1967) reviste la forma de teatro poético, o tal vez de cantata, a la manera de Bertold Brecht, para narrar la vida de un bandido chileno que Neruda rescata y con la que efectúa una dura crítica al imperialismo estadounidense y a la discriminación de los emigrantes latinoamericanos.

Maremoto (1969), comparable en ciertos aspectos a *Arte de pájaros,* le permite adentrarse en la evocación de los animales marinos y en los más diversos objetos aparecidos en la tierra tras el Diluvio Universal y la retirada de las aguas, a través de su celebrada técnica de la enumeración caótica.

En 1972 nos encontramos con uno de sus libros fundamentales de su última etapa: *Geografía infructuosa.* Posiblemente el poema más estremecedor sea el de *El cobarde.*

Dos libros menores cierran su ciclo poético en vida: *La rosa separada (1972)* e *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena (1973).* Con todo, poemas como *Regresa el trovador, Aquí me quedo* o *A verso limpio* son excelentes testimonios de poesía comprometida.

VI. Su poesía póstuma

La publicación de los libros póstumos confirma la hipótesis de que **Neruda trabajaba simultáneamente en varios proyectos.** Su legado poético póstumo colosal está todavía sin estudiar en profundidad. Consta de los siguientes títulos:

- ✓ *El mar y las campanas*
- ✓ *Jardín de invierno*
- ✓ *El corazón amarillo*
- ✓ *El libro de los poemas*
- ✓ *Elegía*
- ✓ *Defectos escogidos*

Sólo vamos a detenernos brevemente en *Elegía,* porque, siendo un libro político, Neruda nos ofrece en él, una vez más, su testimonio inquebrantable de adhesión al ideario comunista, a la vez que sus reparos y su distanciamiento.

****

****

****

****

****

****

****

****

****

****

****

****

X. Proyección de las vanguardias y en la poesía hispanoamericana posterior

La vanguardia CHILENA tras Huidobro: dentro y fuera del grupo «Mandrágora»

Juan EMAR (1893-1964) → La obra publicada en vida, breve y algo secreta, se compone de cuatro relatos publicados en la década del treinta: *Miltín, Un año, Ayer* (los tres en 1935) y *Un día* (1937), todos en Santiago. Es un **novelista de gran fantasía**, que hace hablar a los animales, mezcla tiempos históricos y **viola todas las reglas de la novela tradicional**.

Pablo de ROKHA (1894-1978) → Entre los seis libros de poesía que publicó sólo entre 1927 y 1929 hay uno (***Suramérica***, Santiago, **1927**) que es un **temprano** y bastante hábil **ejercicio de escritura automática en nuestra lengua.**

Rosamel del VALLE (1901-1965) → Puede decirse que su poesía alcanza su madurez en la década del cuarenta, con su obra mayor, *Orfeo* (1944), un notable poema de casi setecientos versos, y *El joven olvido* (1949).

Ornar CÁCERES (1906-1943) → En vida publicó un único libro, *Defensa del ídolo* (Santiago, 1934), con un exaltado prólogo de Huidobro.

Eduardo ANGUITA (1914-1992) → Algunos poemas, como el extenso «Venus en el pudridero» (1960), alcanza momentos de gran elevación. Uno de sus símbolos favoritos es el fuego, que tiene en él claras resonancias cristianas.

Braulio ARENAS (1913-1988) → Del grupo Mandrágora, es el más conocido y el de obra más extensa. Lo mejor de él puede estar en su poesía —de temple decididamente surrealista, aunque con toques del romanticismo alemán y a veces gotas de ironía—, en particular en dos libros: *Discurso del gran poder* (Santiago, 1952) y *Una mansión absolutamente espejo deambula por una mansión absolutamente imagen* (Valparaíso, 1978). De su narrativa puede mencionarse la extraña y sombría novela *La endemoniada de Santiago* (Caracas, 1969).

Enrique GÓMEZ-CORREA (1915) → Autor de varios libros de poesía, entre ellos uno notable: *Reencuentro y pérdida de la Mandrágora* (Santiago, 1955). Fue uno de los más

radicales: escribió que «Toda idea comporizadora del bien debe ser eliminada» y **defendió lo que llamó «poesía negra**», una forma extrema de **indagación lírica en el campo del «crimen, locura, sueño, perversión**…». Estos rasgos podrían definir bastante bien su propia obra, que exaltaba la violencia, el erotismo y el delirio.

****

La vanguardia en el PERÚ: Martín ADÁN (1908-1985)

Era todavía un estudiante universitario cuando publica su primer libro: una deliciosa novela-poema de vanguardia titulada *La casa de cartón* (Lima, 1928). La extraordinaria habilidad verbal, el agudo ingenio, el burlón espíritu limeño entremezclado con la nostalgia y la tierna evocación de un mundo encantado pero real convierten a este libro en uno de los mejores ejemplos de narrativa vanguardista.

El libro paradigmático de lo que podría considerarse su primer ciclo creador es *Travesía de extramares (Sonetos a Chopin)* (Lima, 1950), que contiene cincuenta y un sonetos —una de sus formas favoritas— correspondientes a las dos décadas anteriores. Su perfección consiste en el ajuste exacto entre sonido, concepto e imagen en cada una de sus líneas. Estos sonetos están lejos de ser puros ejercicios de poesía tradicional. *Travesía*... fue su respuesta insólita al dilema que lo colocaba entre dos opciones: la tradición y la vanguardia.

Este aspecto cobra mayor visibilidad en la segunda etapa de su creación: *La mano desasida* (Lima, 1964) y *La piedra absoluta* (Lima, 1966), piezas clave de este periodo. Los angustiosos y desolados ciento veinte sonetos (aunque al comienzo hay otras estrofas) de *Diario de poeta* (1966-1973) recopilados póstumamente cierran esta obra

****

Dos vanguardistas en el ECUADOR: Carrera Andrade y Pablo Palacio

➔ Jorge Carrera ANDRADE (1902-1978)

➔ **Pablo PALACIO** (1906-1947)

Aunque anteriormente había publicado algunos relatos y una breve pieza de teatro (*Comedia inmortal*), los dos libros que aparecen en 1927, cuando apenas tenía veintiún años, son los que provocaron el escándalo: en enero aparece el volumen de cuentos *Un hombre*

muerto a puntapiés y en octubre el relato *Débora*; eso, más la novela corta *Vida del ahorcado*, de 1932 (todos en Quito), en la que experimenta con una narración circular. **En conjunto, toda su obra no pasa de las doscientas cincuenta páginas.**

Su obra, torturada y extraña, revela las obsesiones que lo agobiaron. Su obra parece un desprendimiento heterodoxo de la «literatura del absurdo». Usando algunos métodos vanguardistas, descoyunta la forma narrativa, la fuerza a encontrar lo que él busca inciertamente, la interroga y convierte esa respuesta en materia de sus relatos; en una palabra, da vuelta al texto narrativo y se burla de él.

El desgarrador cuento «Un hombre muerto a puntapiés» ilustra muy bien la novedad y la originalidad de su estética. Tiene el mérito adicional de ser seguramente el **primer cuento hispanoamericano que trata con franqueza el tema de la homosexualidad**.

****

La vanguardia COLOMBIANA: la música caprichosa de León de Greiff, los timbres de Vidales y la sobriedad de Aurelio Arturo

➔ El colombiano **León de Greiff** (1895-1976)

Greiff **no es un poeta, sino varios**. Desdoblado en varias personas poéticas, se nos muestra y nos esquiva, se refleja en espejos o tal vez en espejismos, **habla de sí mismo como si fuese otro u otros, casi todos poetas o músicos como él.**

Una **virtud** personal que trasladó a su poesía es su **feliz autoironía**, el arte de no tomarse nunca demasiado en serio y hacer de eso un horizonte estético que nunca abandonó en su larga obra. **Quería vivir en un reino de pura fantasía y lo hizo realidad**.

Su extraordinario virtuosismo con el lenguaje versal le permitía parodiarlo, manipularlo y destriparlo ante nuestros propios ojos. Lo hace como un juego, pero siempre con un alto sentido artístico. Por ejemplo, siempre queriendo burlar al lector, **su *Libro de relatos*** (Bogotá, 1975) **está escrito en verso.**

Su **oído musical** es **finísimo** a la vez que estrambótico, sabe de armonías y se divierte con las disonancias, complace y sorprende. Casi todo el *Libro de los signos* (Medellín, 1939), pero especialmente los tres «ciclos» titulados «Música de cámara al aire libre», son un expreso homenaje a la música y están compuestos como paráfrasis verbales de «scherzos» o

«nocturnos». El «Esquicio núm. 1-En fa mayor» tiene una estructura de temas y variaciones análogo al de la fuga.

Poeta anómalo, torrencial y apasionado, lírico y antilírico, sabía —como un buen intérprete musical— tocar muchos instrumentos él solo y escribir dentro de diversos registros.

➔ El colombiano **Luis VIDALES** (1904)

Suenan timbres (Bogotá, 1926). Fue un toque de alarma que despertó la quietud del ambiente local.

➔ El colombiano **Aurelio ARTURO** (1906-1974)

Morada al sur (Bogotá, 1963). Tenía entonces más de sesenta años. El principal motivo era el paisaje, en este caso el de la región sureña donde nació. La naturaleza no está observada, sino *pensada*, convertida en un motivo de reflexión honda y misteriosa.

****

En torno a la vanguardia: CUBA y PUERTO RICO

➔ **Mariano BRULL** (1891-1956)

Representa una definida manifestación de la poesía pura.

➔ **Eugenio FLORIT** (1903 -1998)

Definió la poesía como «hecha de dulce resonar y armonioso pensamiento».

➔ **Emilio BALLAGAS** (1908-1954)

«Poema de la ele».

El Ballagas más hondo, más concentrado, está en *Sabor eterno* (La Habana, 1939) —considerada la culminación de su obra lírica—, que practica una sobria ruptura de los moldes y ritmos para expresar su soledad y angustia existencial.

«Elegía sin nombre» y «Nocturno y elegía».

➔ El puertorriqueño **Evaristo Ribera CHEVREMONT** (1896-1976)



****

Otras vanguardias

El argentino **Leopoldo MARECHAL** (1900-1970) ➔ Trabajando silenciosamente durante unos quince años, culmina su proyecto más vasto y ambicioso: su novela *Adán Buenosayres* (Buenos Aires, 1948). Lo interesante es que este libro es una *summa* de todo lo que preocupaba a Marechal y una síntesis de tamaño monumental de todas las facetas por las que pasó. Se trata de una novela difícil de leer y de resumir, porque es un conglomerado (a veces indigesto) de elementos, formas, temas y motivos heteróclitos unidos por un muy delgado hilo narrativo. El gran tema del libro es la caótica aventura del personaje homónimo (arquetipo o álter ego del autor) en busca de un sentido existencial en la gran urbe bonaerense.

El paraguayo **Hérib Campos CERVERA** (1905-1953) ➔ Dejó algunos cuantos poemas notables en su breve obra, compuesta básicamente por sólo dos libros: *Ceniza redimida* (Buenos Aires, 1950) y el póstumo *Hombre secreto* (Asunción, 1966). Un dato casi increíble: Campos Cervera murió a consecuencia de la mordedura de un gato.

El panameño **Rogelio SINÁN** (1902-1994) ➔ Su primer libro, *Onda* (Roma, 1929), revela ya las tres cualidades básicas del autor: humor, erotismo y precisión expresiva. Pero quizá sea más conocido como cuentista (es autor de por lo menos ocho volúmenes), reconocible por su ironía, su ambiguo simbolismo, los elementos míticos y sobre todo por una gozosa visión de la carnalidad.

Otras expresiones vanguardistas en la década de los veinte: Río de la Plata y México

El ULTRAÍSMO en Argentina ➔ ***Martín Fierro* y Oliverio Girondo** (1891-1967)

De todos los martinfierristas, el más entusiasta defensor de la causa vanguardista y el poeta más experimental es, sin duda, Girondo. Su primer libro de poesía fue *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (Argenteuil, Francia, 1922), y estaba ilustrado con finos dibujos del autor. Luego, *Calcomanías.* Entre ambos **libros** hay una continuidad: son **descriptivos,**

impresionísticos, poblados de paisajes europeos, americanos y norafricanos; su musa es transatlántica, vagabunda, peripatética.

Girondo es un cazador de imágenes, un inventivo fotógrafo de lo que ve en sus viajes; el sabor ultraísta y a veces cubista de sus metáforas es muy marcado: «El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana». **Hay ironía y finura de observación**, pero ni una gota de sentimentalismo o anécdota. De su brillante ingenio da testimonio la serie de aforismos que tituló «Membretes».

Su producción más importante es posterior a 1930, cuando se establece definitivamente en Buenos Aires.

- *Espantapájaros (Al alcance de todos)* (Buenos Aires, 1932), se abre con un «caligrama» alusivo al título del libro, pero contiene veinticuatro poemas en prosa (menos el 12). Con un ánimo de escándalo y desafío, **ataca las buenas costumbres sociales, los tabúes sexuales, los dogmas religiosos; la suya es una búsqueda de la máxima libertad creadora.**
- A partir de *Persuasión de los días* (Buenos Aires, 1942) se nota que su visión se adensa y cobra un tono angustioso y apesadumbrado, quizá reflejo del clima de la guerra y el auge existencialista. **Cultiva una forma de «feísmo» estético, de poesía chirriante y ácida**, cuyas largas y monótonas letanías nos hablan del mal olor de la vida y muestran vísceras abiertas.
- Pero su gran **libro**, **donde llega más lejos y más hondo**, es el último: *En la masmédula* (Buenos Aires, 1954). Lo que el poeta realiza en este libro es literalmente una ***descomposición* del lenguaje**, un análisis de sus partes para ver cómo funcionan, lo que lo lleva a proponer una alternativa radical: un idioma puramente poético, con sus propias estructuras y asociaciones fonéticas, semánticas y simbólicas. El uso del espacio como parte del texto (véase «Plexilio»), los fonetismos y juegos letristas (véase «Mi lumía») **traen ecos de la experimentación futurista, dadaísta, creacionista y del surrealismo en sus primeras fases**, pero no podemos adscribir el libro cómodamente a ninguna de estas tendencias. **Por momentos, la poesía de Girondo parece otra versión, personalísima, de la «escritura automática»,** alterada por una **inquietud existencial** que lo impulsa a crear un **lenguaje** a la vez **hermético y poroso**.

SEGUNDO BLOQUE

La novela regionalista

CARACTERÍSTICAS GENERALES de la novela regionalista

a) Los hechos históricos determinan el compromiso del escritor.
b) Una nueva expresividad del lenguaje.
c) Incorporación progresiva del mundo mítico y mágico.
d) Incorporación progresiva de americanismos.
e) La crisis espiritual de la modernidad occidental tras la 1ª Guerra Mundial.
f) Impacto de la Revolución Rusa.
g) Exaltación de las culturas americanas.

CONSECUENCIAS

1) Las demandas de la realidad

Un realismo innovado, no tanto en formas como en actitud y espíritu, respecto del cultivado en el siglo XIX, pues trataban de responder a las demandas que la situación concreta de cada región imponía en la conciencia de sus escritores. Esta **nueva forma de americanismo**, cuando ganó cierto grado de reconocimiento, fue **denominada «criollismo**». No es cierto, por ejemplo, que sea un movimiento o propuesta literaria específica. **Su afán es crear una literatura a la vez nacional y universal, enfocada en lo inmediato pero con una vocación de trascender esos límites: querían colocar a América en el mapa de la cultura mundial contemporánea**. Sin otra precisión conceptual más allá de esos términos, han sido llamados «criollistas» narradores realistas, naturalistas, regionalistas, sociales, indigenistas, etc. **Estéticamente, no hay forma de agruparlos**. Tienen el mérito de constituir el pórtico por el cual llegaría a mediados de la segunda década del siglo, lo que podemos considerar su fase culminante: el ciclo de grandes novelas regionalistas que fundan —con el anticipo de *Los de abajo*— nuestra novela verdaderamente contemporánea.

2) El gran regionalismo americano

Es una literatura que **tiene el sabor propio y el perfil peculiar de la región o cultura de la cual surge y a la cual interpreta: la selva, la pampa, el llano, el Ande…** Romántica, telúrica y «americanista», la novela regional fue un modelo de creación que ligaba la imaginación a concretos referentes físicos, con los cuales tenía que coincidir para ser válida; en ese sentido, es una heredera del mimetismo realista del XIX. Cuando la novela regional surgió, el nombre más corriente con el que se le designaba era el de «**novela de la tierra**» para subrayar su **oposición a la de ambiente urbano**.

El regionalismo **ofrece una clara superación del «criollismo».** Pero al mismo tiempo que el regionalismo representaba una modernización de nuestros esquemas narrativos, es una forma con firmes raíces tradicionales: tiene acentos pastorales y un sesgo ejemplarizante. Sus modelos están más cerca de la tradición que de la innovación. **El regionalismo es un género «anacronístico», que mira al pasado para hablar del presente**. Ése es parte de su encanto. El regionalismo afirma un etnocentrismo que es la culminación de toda una serie de cavilaciones sobre el modo de ser del hombre americano, condicionado por su medio o en rivalidad con él. Nos habló de geografías bárbaras y primitivas donde todavía eran posibles aventuras excepcionales. **Fue una estética del descubrimiento y del reconocimiento de lo propio, de la supervivencia y la regeneración**.

Las tres grandes expresiones de la novela regional:

- *La vorágine* de José Eustasio Rivera,
- *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes,
- *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos.



3. La novela telúrica (de la tierra): Rómulo Gallegos y José E. Rivera

I. El colombiano **José Eustasio RIVERA** (1888-1928) y la fascinación de la selva

La vorágine (1924)

- La **quinta edición** (Nueva York, 1928) es la última que él revisó y puede tenerse, por lo tanto, como **la definitiva**. Hay que reconocer que Rivera no tenía prácticamente ninguna previa experiencia narrativa: él se consideraba un poeta y sus sueños de gloria literaria se apoyaban en esa convicción. Escribir *La vorágine* fue una empresa para la que él no estaba preparado y que no cesó con su primera publicación.
- La **primera frase** de la novela: «Antes que me hubiera enamorado profundamente de mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia». La frase es célebre y reveladora del temperamento romántico de su autor.
- El **esquema estructural** de *La vorágine* —el del **manuscrito ajeno y encontrado** por azar— tiene ciertas coincidencias con el que sigue *María* (y, mucho antes, el *Quijote*), al presentar la historia como un testimonio narrado por su principal protagonista y al autor como mero recopilador del mismo. **El procedimiento quiere atenuar la ficcionalidad de la obra y asegurar la *autenticidad* de los acontecimientos que se narran y la *objetividad* del autor frente a ellos**: ésta no es *su* historia, sino la de otro, contada por él mismo.
- **El gran mito que impuso *La vorágine* es el de una naturaleza maligna y devoradora, que modela a los hombres según sus caprichos.** Decir que el **gran personaje** de la novela de Rivera es **la selva** representa un lugar común de la crítica. El autor quería que el relato, fragmentado en escenas o secuencias cada vez más breves y apremiantes, contribuyese al efecto de algo escrito con urgencia y bajo grandes presiones emocionales: la de un hombre perdido en la vorágine de la selva.

- Para subrayar que el desajuste entre el individuo y la naturaleza es total, Rivera elige una **retórica del exceso y del delirio**, un lenguaje que literalmente reproduce la selva real con una selva de imágenes, símbolos y líricas descripciones.
- La crítica hizo comparaciones entre su obra y *The Jungle Book* (1894) de Kipling.
- **Papel protagónico que cumple Arturo Cova**. Su contextura psicológica es fuertemente introspectiva, lo que llena el texto de digresiones y constantes preguntas retóricas, que frenan el dinamismo de la acción. En el fondo, es una **persona particularmente incapaz de percibir la realidad con la lucidez suficiente como para dominarla y, por lo tanto, su empresa está destinada al fracaso.**
- **Rivera era un poeta que escribía una novela protagonizada por otro poeta**; su **error**: no distinguir siempre que lo que funciona en verso no siempre funciona en prosa. El **lenguaje** es **sobrecargado y heterogéneo** casi al punto de ser babélico: **modernista o hiperculto** («alarida», «prora»), **popular, arcaizante, dialectal…** Aun con todo, igual que los personajes con la jungla, los lectores sintieron «el embrujamiento», la hipnosis de la retórica y la fantasía. Con este libro, la selva amazónica se convierte en un nuevo y fascinante territorio novelístico.

II. El venezolano **Rómulo GALLEGOS** (1884-1969): la pasión del llano

La figura de este autor es compleja, no sólo porque su obra literaria es amplia (novelas, cuentos, ensayos), sino porque además hay en él una faceta política y magisterial que lo llevó al más alto cargo público de su país: **fue elegido presidente en 1947**, en un momento crítico de su desarrollo democrático, y fue derrocado por un golpe militar que instaló luego al general Marcos Pérez Jiménez, cuya brutal dictadura mantuvo a Gallegos en el exilio hasta 1958. Es el **caso más eminente en este siglo de un escritor hispanoamericano destinado a cumplir un papel histórico y político que se entremezcla con su significación literaria** y llega casi a ser parte de ella: la obra intelectual es vista como una forma de aprendizaje para el hombre público, quizá porque su obra máxima, *Doña Bárbara* (Barcelona, 1929), fue de inmediato considerada una obra fundamental de nuestro americanismo literario, una celebración y un lamento por una tierra atormentada por viejos males.

Gallegos asimilaba, como Rodó, «**civilización» a un descarnado pragmatismo, del que quería huir buscando el balsámico reencuentro con el mundo natural**; los avances del maquinismo, entonces en pleno desarrollo, sólo provocaban su horror.

Sin discusión, todas las virtudes —y también las limitaciones— de Gallegos narrador se perfilan en *Doña Bárbara* en una verdadera síntesis de lo que quiso decirnos su obra. Considerada la gran «novela del *llano*», por ocurrir principalmente en esa región venezolana [el llano llegará a ser una realidad deseable, fascinante, «bella y terrible a la vez», un espacio utópico donde los sueños pueden realizarse, abierto a la aventura y la esperanza], ofrece una visión de la vida rural en una época en que el sistema del latifundio pasaba por una etapa de transformación, igual que el resto de la sociedad nacional. Esa crisis está dada por el impulso «civilizador» de la urbe creciente sobre el campo «bárbaro», regido por viejas tradiciones que se oponen al proceso de modernización. Para subrayar más esta pugna, cada idea o principio está encarnado en un personaje prototípico: el espíritu de la ciudad vive en el joven e impetuoso Santos Luzardo, el del llano en la matriarcal y poderosa Doña Bárbara. Es inevitable que Santos se enamore de ella, fascinado por su sensualidad y misterio, pero el ingrediente sentimental cumple un propósito alegórico muy galleguiano: ella es una emanación de la naturaleza salvaje; él se enamora de una mujer pero también de las fuerzas terrígenas que ella representa.

Gallegos no es apocalíptico ni radical: **ama la naturaleza como una fuerza viva y majestuosa, pero admite que debe ser transformada, no suprimida**, así como la civilización debe adaptarse a las necesidades y condiciones de la realidad autóctona.

No cabe duda de que **Doña Bárbara** es un**o de los formidables personajes femeninos** de nuestra novela y una precursora de esas hembras que se rebelan contra un mundo dominado por los hombres.

La novela abunda en descripciones, elemento esencial en el designio del narrador, pero eso no daña demasiado la forma como se desarrolla la acción y cómo evolucionan los personajes principales, asumiendo cada uno ciertos rasgos del otro. **La prosa de Gallegos**, inflamada por un auténtico ardor nacionalista, **tendía a desbordes retóricos de sabor romántico.**



Civilización y barbarie en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos (COMENTARIO)

Con esta obra, publicada en 1929, el venezolano Rómulo Gallegos (1884-1969) culminaba su trayectoria literaria, entremezclándola a su vez con esas inquietudes intelectuales y políticas que le empujarían hacia la presidencia de su país (efectivamente obtenida, aunque no por mucho tiempo, en 1947). Con lo cual, no es casualidad que el personaje público que llegó a ser nuestro autor, junto a las nociones ideológicas y democráticas que trajo consigo, permeasen en sus escritos, tal y como sucede en esta señera muestra del gran regionalismo americano.

Desde el apetito conquistador de los tiempos colombinos, la lucha entre civilización y barbarie no pudo sino erigirse como uno de los *leitmotivs* más recurrentes de la literatura hispanoamericana —por ejemplo, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas (1845)* fue el título con el que Domingo Faustino Sarmiento designó su obra más representativa—. Pero por más que se haya acudido, con mayor o menor acierto, a este tópico, pocas novelas lo han retratado con tanta profundidad y sutileza como sí lo ha hecho la de Gallegos, y no sólo en ésta, pues el mismo tópico predomina en otras de sus obras, como en *Cantaclaro* o en *Canaima.* En todas ellas, la barbarie supone el sometimiento del hombre a la naturaleza, cualquiera que sea la forma de su esclavitud; mientras que la civilización equivale a superar a la naturaleza, adueñándose de ella. En el caso de la novela que nos compete, *Doña Bárbara,* la dicotomía civilización/barbarie está representada por el doctor Luzardo y por Doña Bárbara, respectivamente. Toda su pugna transcurre precisamente en el llano venezolano, territorio salvaje e indómito que resulta ser el gran protagonista de la novela. Como el mismo Gallegos escribe…

> «El Llano enloquece, y la locura del hombre de la tierra ancha y libre es ser llanero siempre. […] Esa locura fue, […] en el trabajo: la doma y el ojeo, que no son trabajos, sino temeridades; […] en la amistad: la desconfianza, al principio, y luego la franqueza absoluta; en el odio: la arremetida impetuosa; en el amor: “primero mi caballo”. ¡La llanura siempre!».

Comencemos con Doña Bárbara, la «devoradora de hombres», el más complejo de los personajes, quien encarna alegóricamente (y como su nombre sugiere) la barbarie imperante, quien personifica lo maléfico y embrutecedor que pueda encontrarse en el llano venezolano.

Su propia hacienda se llama El Miedo. Ella misma no es una doncella refinada, sino una «amazona», un «marimacho». La única ley que conoce —y ésta está hecha a su medida— es la del dinero. Directa o indirectamente, todos sucumben a su depravador influjo: 1) la autoridad, personada en el incompetente y corrupto Ño Pernalete («Se parecía a casi todos los de su oficio, como un toro a otro del mismo pelo, pues no poseía ni más ni menos de lo que se necesita para ser Jefe Civil de pueblos como aquél: una ignorancia absoluta, un temperamento despótico y un grado adquirido en correrías militares»); 2) Lorenzo Barquero, uno más de sus amantes cuya inteligencia, de tan grande como era, queda reducida a tragos de whisky, hasta el extremo de vender a su propia hija, Marisela (hija también de Doña Bárbara), por más botellas de su ruina; 3) Mr Danger («Mr Peligro»), el extranjero que, escudado en la tiranía de Doña Bárbara, practica su propio caciquismo, lucrándose a costa de los recursos de los llaneros; 4) éstos, bestializados por las rudas y primitivas faenas, por la soledad y por la constante compañía de reses y animales semisalvajes... En suma, la barbarie campando a sus anchas por toda la región. Es también característico el analfabetismo de los hombres del Llano y, como consecuencia de éste, la pobreza de sus gentes, en clara oposición a la riqueza de unos pocos que, de una forma u otra, han podido seguir alentando sus ansias de poder. Recordemos la avaricia ilimitada del mayordomo Balbino Paiba, quien llega a asesinar por hacerse con las codiciadas plumas de garza, imantando a la muerte con sus acciones. Estrechamente relacionado con la pobreza, tampoco pasa desapercibido el primitivismo del Llano: irónicamente, Altamira —pensemos en las pinturas rupestres cántabras— es cómo se llama el territorio que engloba las posesiones de Santos Luzardo. Como no podía ser de otra forma, este primitivismo, derivado de la barbarie, orbita a su vez en torno a la incultura, a la ignorancia y a la superstición. Esto último es lo más llamativo, hasta el punto de que los leales esbirros de Doña Bárbara (como Juan Primito) aceptan ciegamente su supuesta brujería, atribuyéndole los sobrehumanos poderes de sabe localizar con precisión los hatos de ganado, y cuántos hay, o cómo atraer amorosamente al doctor Santos hacia sí con sus encantamientos de hechicera consumada.

Por todo lo referido, no es difícil de imaginar el conflicto que se inicia cuando Santos Luzardo, estandarte de la civilización, baja del bongo que le devuelve a sus tierras, atormentadas por viejos males. Abogado del progreso, educado en el respeto por la ley y rebosante de civismo, emprende con determinación su ilustrada misión, sembrando a su paso el espíritu de la ciudad. Santos Luzardo conoce sus derechos y obligaciones, y los hace valer, entablando una batalla campal contra las costumbres del Llano, demasiado arraigadas como

para ser cambiadas de la noche a la mañana; y peor, pues se mantienen de unas generaciones a otras, reflejando los atrasos que allí se viven. En su opinión, tanto el atraso económico como la barbarie que reina pueden ser atajados mediante la educación y el control del instinto. Paladín del orden y la legalidad, Santos Luzardo se enfrenta a la abulia de las autoridades, que consienten que los crímenes sucedidos en el llano sean encubiertos sin la investigación pertinente (como el asesinato de su peón Carmelito); se enfrenta al conservadurismo de sus peones con dosis de cordura, proponiéndoles ideas renovadoras, como la del cercado de los pastos; se enfrenta al alcoholismo extenuante de su tío Lorenzo Barquero, renovando sus motivaciones; y se enfrenta a Doña Bárbara, exigiéndole tanto como puede que ponga fin a sus fechorías. En cierto sentido, en nadie se evidencia su afán civilizador tanto como en Marisela, su prima, a quien instruye con ahínco. Su evolución es notable: con unas migajas de educación, Marisela pasa de ser una desgreñada y malhablada salvaje a una señorita inspiradora. A todas luces representa ella el vástago esperanzador de la pareja civilización/barbarie.

Antes dijimos que la novela de Rómulo Gallegos había abordado este tópico con profundidad y sutileza. Pues bien, la profundidad y sutileza se deducen del trato "antimaniqueo" de la pareja. ¡Allí está lo elogiable de su propuesta literaria! En la novela, «civilización» no equivale a «lo bueno» o al «bien», así como «barbarie» no equivale a «lo malo» o al «mal». Su relación es bastante más complicada. Para empezar, Gallegos asimilaba «civilización» a un descarnado pragmatismo, del que quería huir buscando el balsámico reencuentro con el mundo natural (en este caso, con el Llano). Los avances del maquinismo, por entonces en pleno desarrollo, sólo provocaban su horror. Por eso el Llano es para nuestro autor una realidad deseable, fascinante, «bella y terrible a la vez», un espacio utópico donde los sueños pueden realizarse, abierto a la aventura y la esperanza. Pero no incurre en el error de ser apocalíptico o radical respecto a la defensa de la vida salvaje: ama la naturaleza como una fuerza viva y majestuosa, pero admite que debe ser transformada, no suprimida. Por tanto, la civilización —entendiéndola como nuestro autor— debe adaptarse a las necesidades y condiciones de la realidad autóctona, y no viceversa. Esta aparente contradicción, este tira-y-afloja entre civilización y barbarie, incide en la evolución psicológica de los personajes de *Doña Bárbara*. En el nudo de la trama, Marisela, aun reconvertida y "civilizada", retorna a su anterior vida, desengañada, volviendo a hablar mal y a descuidarse. Su padre, harto también de civilización, acude nuevamente al alcoholismo, que pondrá fin a su vida. El mismo Santos Luzardo, en un momento dado, entierra sus principios y se amolda a la brutalidad y a la

bárbara forma de proceder del Llano. A fin de cuentas, como Pajarote —el peón de Santos— reitera: «Llanero es llanero hasta la quinta generación». Sin embargo, también sucede lo contrario. El caso más paradigmático es el de Doña Bárbara, quien se nos ha presentado como un personaje despiadado, capaz de abandonar a su suerte a su propia hija. El detonante de su malicia fue el asesinato de su único amor, Asdrúbal, y las violaciones recibidas por los compañeros del barco en el que viajaba cuando era joven. De este modo, Doña Bárbara desarrolla una sed de odio y venganza eterna hacia los seres humanos (especialmente los de género masculino), justificada por las calamidades padecidas. Contra todo pronóstico, Rómulos Gallegos extermina cualquier atisbo de determinismo, demasiado presente en la literatura naturalista que le precedió. Para ello, permite que Doña Bárbara se redima, inspirada por el ejemplo del doctor Santos, y por el amor que madura hacia su figura y hacia lo que él representa. Tanto en unos personajes como en otros, esto prueba que la reconciliación entre civilización y barbarie no es fácil. Y menos mal que no lo es, ya que, insisto, lo referido otorga a la novela un fresco barniz de autenticidad. Estas deliciosas contradicciones pueden localizarse con maestría en este pasaje:

> «Y vio que el hombre de la llanura era, ante la vida, indómito y sufridor, indolente e infatigable; en la lucha, impulsivo y astuto; ante el superior, indisciplinado y leal; con el amigo, receloso y abnegado; con la mujer, voluptuoso y áspero; consigo mismo, sensual y sobrio. En sus conversaciones, malicioso e ingenuo, incrédulo y supersticioso; en todo caso, alegre y melancólico, positivista y fantaseador. Humilde a pie, y soberbio a caballo. Todo a la vez y sin estorbarse, como están los defectos y las virtudes en las almas nuevas».

Dicho todo lo cual, qué duda cabe de que el eje civilización/barbarie estructura toda la novela, germinando alegorías a lo largo y ancho de ella. Para los venezolanos, *Doña Bárbara* quizás sea siempre una epopeya de paisaje, una expresión de nacionalidad, una obra represiva, inicua y voraz en contra de la dictadura gomecista; pero el resto de nosotros no podemos leerla sin traer a colación ese perenne y universal pugilato que protagonizan las simplistamente llamadas «civilización» y «barbarie».

4. La novela gauchesca. R. Güiraldes

I. Argentina

Don Segundo Sombra (Buenos Aires, 1926) **o el aprendizaje de la pampa, del argentino Ricardo GÜIRALDES** (1886-1927)

Esta novela responde a un claro designio artístico que deja muy poco o nada a la improvisación; el libro es la realización de una idea muy precisa de lo que una moderna novela argentina o americana debía ser.

La novela está compuesta como un *Bildungsroman*, **como una alegoría que exalta los rasgos éticos propios de la vida del gaucho: libertad, estoicismo, valor, trabajo, lealtad.** Nadie, desde el *Martín Fierro*, había hecho de la cultura pampeana algo tan *ejemplar*, tan *poético*. La **pareja Don Segundo-gauchito** funciona como un modelo y su copia. Imitando al otro, el gauchito aprende a ser él mismo («el gaucho que llevo en mí») y descubre quién verdaderamente es. Este aspecto —el gaucho que termina de estanciero, el hombre frugal y libre que se convierte en propietario— ha sido una fuente de constantes reservas y críticas al esquema ideológico del libro. La idea de que, por ser adinerado e hijo, él mismo, de un gran estanciero, le estaba impedido entender el mundo de los gauchos es de un grosero **determinismo**.

La novela está estructurada según las exigencias de un *viaje* que la pareja emprende y que está ilustrado por escenas y episodios que tienen el carácter de *pruebas*, cuyo progresivo grado de dificultad cumple una alta finalidad pedagógica: demostrar que el gauchito ha aprendido las duras lecciones de la vida errante del resero.

Como la **narración** es una **especie de autobiografía o memoria ficcionalizada y contada en primera persona**, todo nos llega teñido por la perspectiva del narrador y de su creciente conciencia de sí mismo y del mundo en el que actúa. Lo que se narra y el tiempo de la narración no son simultáneos, pero tienden a dar esa sensación por la intensidad del foco, hasta llegar casi a coincidir al final. Es en **el plano de la creación lingüística, metafórica y simbólica** donde se realiza esa íntima fusión, que puede considerarse el **mayor logro de la obra**.

La **retórica** de Güiraldes es **funcional**, un vehículo ceñido para hacernos compartir la experiencia del gauchito. Las **frases** son **cortas** y suelen comunicar una sola impresión, con nitidez; **el uso de los adjetivos está reducido al mínimo**; los sustantivos y sobre todo los verbos se encargan de transmitirnos de modo muy vivo la acción y hacérnosla vivir con la misma inmediatez.

La **estructura tiende a la circularidad**.

Benito Lynch (1885-1951)

Caso típico de un escritor muy popular en su época y apenas leído hoy. Pese a ello, sigue teniendo una resonancia mítica para cualquier interesado en la literatura argentina contemporánea: creó una leyenda cuyos ecos, aunque apagados, todavía se escuchan hoy. Esa leyenda se basa sobre todo en un libro de lectura indispensable en su tiempo: ***El inglés de los güesos*** (Madrid, 1924). Lo interesante de esta novela es que documenta la noción de que el campo argentino y sus peculiares modos de vida social, si no estaban llegando a su fin, al menos habían entrado en crisis. La novela no profundiza en la psicología de sus personajes ni ve la importancia de su propio tema porque prefiere ceder a las tentaciones del color local y el pintoresquismo. *El inglés de los güesos* es divertida y hasta interesante para el gran público (fue llevada al teatro y al cine), pero no pasa de ser una novela de costumbres y de estereotipos.

II. Uruguay

Destacan…

- Enrique Amorín (1900-1940).
- Carlos Reyles (1868-1938)

5. La novela indigenista. A. Arguedas, C. Alegría, J. Icaza y J. M. Arguedas

I. José Carlos **Mariátegui** (1894-1930) y la prédica indigenista

Es el **mayor teórico y difusor del indigenismo en su fase contemporánea**. Mariátegui funde el espíritu revolucionario de la vanguardia y el marxismo para crear una utopía cuyo héroe es el hombre andino.

La revista *Amauta*, que funda en 1926, **fue una de las grandes revistas ideológicas y culturales de su tiempo precisamente por su pluralidad**, pese a que en su nota de presentación había señalado: «esta revista rechaza todo lo que es contrario a su ideología así como todo lo que no traduce ideología alguna». A pesar del tono militante de esa advertencia, la revista fue **una tribuna abierta a autores, manifestaciones y temas muy diversos**: la poesía simbolista de Eguren, los sonetos barroquizantes de Martín Adán, los muralistas mexicanos, el psicoanálisis de Freud, el indigenismo por supuesto, Breton, Marinetti, Ortega y Gasset, Unamuno, Neruda, Westphalen, Aragon, Barbusse… Su interés por la literatura y el arte basta para convertirlo en uno de los más interesantes críticos y teóricos de esa década.

El año 1928 es decisivo en el programa de Mariátegui: aparece su libro capital, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, un examen múltiple y orgánico de las grandes cuestiones nacionales. Cada ensayo trata una cuestión específica: la economía, el indígena, la tierra, la educación, la religión, regionalismo frente a centralismo, la literatura. Hay un orden en ese repaso que sigue las pautas del método marxista: la economía como la «intraestructura» y la cultura como la «superestructura». Una de las virtudes del libro: ser un vigoroso estímulo para la discusión intelectual sobre política, economía y cultura peruana, pero no en términos estrictamente nacionales, sino a la luz de las transformaciones que estaba sufriendo el mundo. **Su prosa tiene las virtudes del mejor periodismo: es funcional, clara, convincente, precisa, ágil.**

Su fe en el marxismo tenía una raíz mesiánica que le hacía imaginar un mundo mejor si se seguían ciertos pasos y postulados. Pero, aun así, es indudable que es el marxista clásico hispanoamericano cuyo mensaje caló más hondo por varias generaciones.

II. El boliviano **Alcides Arguedas** (1879-1946)

Su ensayo más conocido es *Pueblo enfermo* (Barcelona, 1909), que muestra ampliamente su **radical pesimismo**: una mezcla de fatales leyes biológicas, razones históricas y circunstancias ambientales han hecho del indígena una raza «atrofiada» o «enferma».

III. Las novelas indigenistas

➔ El ecuatoriano Jorge ICAZA (1906-1978)

Icaza sintió que era necesario centrar su obra en la figura del indígena para así poder mostrar dramáticamente las enormes desigualdades sociales de su país y los niveles infrahumanos de la vida cotidiana.

Su primera novela, *Huasipungo* (Quito, 1934). El esquema sobre el que se estructura el relato es elemental y común a muchas novelas de su tipo: la pugna arquetípica entre la clase terrateniente y el indio desposeído de todo, aun de las humildes tierras de cultivo en las que vive como siervo (de allí el título: *juasi*, «casa»; *pungo*, «siervo»). El personaje central es el terrateniente Alfonso Pereira, racista y pretencioso, quien, presionado económicamente por un tío y por los intereses de una compañía norteamericana, desconoce los derechos tradicionales de sus «huasipungos» y les arrebata sus tierras.

Aunque debe reconocérsele el mérito de haber tocado temas apenas considerados por la literatura ecuatoriana anterior a él, su aporte es literariamente pobre en casi todos los otros aspectos. **En vez de darnos personajes, nos da estereotipos**; sus indios son esperpentos a los que se les ha robado la humanidad; no sentimos verdadera comprensión por ellos: sólo sentimos lástima; las situaciones son esquemáticas en grado sumo; el tono, panfletario y tendencioso. En una palabra, en *Huasipungo* Icaza no sabe crear sin manipular tanto a sus creaturas como a sus lectores.

➔ El peruano Ciro ALEGRÍA (1909-1967)

A fines de 1934 sale desterrado a Santiago de Chile. En esta ciudad culmina su proceso de maduración literaria, pues allí produce y publica las tres novelas por las que es conocido: *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1938) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941); las tres pueden caber dentro del casillero de la llamada «novela de la tierra» (criollista/regionalista) de la década anterior.

- *La serpiente oro* es una **alusión metafórica al río Marañón** que desliza su sinuoso y refulgente trazo por la región amazónica; sus personajes son los «balseros» de esa área, con sus esperanzas y dolores, con sus formas de vida tradicional y los retos que representan para ellos la explotación de las riquezas selváticas. El río es un símbolo ambivalente: **representa el don de la vida y también la furia destructora de la naturaleza**.
- En cambio, *Los perros hambrientos* ocurre en las heladas alturas del Ande y retrata, en variados episodios y estampas, una escuálida realidad, dominada por el hambre, la sequía, la pobreza y la marginación sociocultural. Lo singular es que **los personajes principales no son los indios u otros seres humanos, sino los animales, los perros hambrientos** del título (dos se llaman «Güeso» y «Pellejo»), que cuidan el ganado y que son también víctimas de un mundo hostil y sensibles intermediarios entre esa realidad y nosotros.
- *El mundo es ancho y ajeno* sigue uno de sus modelos más populares entonces: la llamada «novela-río», la narración que arrastra, como una corriente poderosa, materiales heterogéneos y los amalgama al cuerpo central del relato o los adosa a sus márgenes para subrayar que el mundo que se quiere representar es tan complejo como el mismo mundo real e incluye todo o al menos todo lo posible. Es una novela social, con una tesis ideológica y el propósito político de sacudir la conciencia colectiva del país.

IV. La arcadia perdida de José María **Arguedas** (peruano 1911-1969)

Es el mundo indígena, con cuya tristeza, abandono y ternura se identifica, fascinado por su música y creencias mágicas. **Su aprendizaje del quechua lo convierte en alguien que**, sin ser un «indio», **ha asumido los valores culturales esenciales del mundo quechua**. Su **proceso de «aculturación»** a la otra vertiente de la realidad peruana —la urbana o costeña— nunca será ni completo ni armónico.

Warma Kuyay es una pieza clave para ingresar al mundo imaginario de Arguedas y su primera obra lograda. Es una **visión íntima, desde adentro, traspasada de lirismo y emoción**, que no seguía precisamente los lineamientos ideológicos del modelo clásico. No había en él un programa reivindicatorio, ni un concepto de la literatura como instrumento de lucha, sino como vehículo para el reconocimiento de sí mismo y de las potencias mágicas que

hablan al hombre andino un lenguaje que sólo él entiende. *Warma Kuyay* **significa en quechua «amor de niño»** y muestra las dos caras inextricables de su experiencia andina: el dolor, la pobreza y la injusticia al lado de una visión paradisíaca, de armonía con la totalidad del mundo, un universo casi monista donde el hombre dialoga con animales y montañas**. El relato sigue las reglas habituales del cuento de amor infantil, en este caso un niño mestizo y una mujer indígena.**

Los ríos profundos (Buenos Aires, 1958) señala el momento culminante de la madurez literaria del autor. La novela es un **intento, tierno y desgarrado, por recuperar esa unidad cósmica que prometen los antiguos dioses derrotados o postergados por la conquista**, como un medio para sobrevivir en el doloroso presente del feudalismo, la explotación y el atraso. El hermoso primer capítulo, «El viejo», cuenta su encuentro con el padre en el Cuzco, la ciudad sagrada de los Incas. También es reseñable el célebre capítulo VI, «El zumbayllu». La obra es sobre todo la evocación de un tiempo perdido y el relato del esfuerzo por recobrarlo. Si es una utopía, es una «utopía arcaica personal», un retorno, quizás imposible, al reino de una inocencia que le permitió sentirse feliz pese a todo, más una interpretación mágico-religiosa de la cultura andina que una toma de posición ideológica.

En la última década de vida y obra de Arguedas produjo obras de muy distinta naturaleza, como…

- *El Sexto* (Lima, 1961), descarnado testimonio de sus meses de encarcelamiento por razones políticas en 1937.
- El bellísimo relato *La agonía de Rasu Ñiti* (Lima, 1962), que ensambla perfectamente su investigación antropológica y su intuición estética.
- Sus dos últimas novelas:
    - *Todas las sangres* (Buenos Aires, 1964). Contiene su «programa» novelístico más ambicioso, más abarcador y por el cual él quería ser juzgado.
    - *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Buenos Aires, 1971). **Puede leerse como su testamento literario**. El gran tema es la masiva migración interna de la sierra hacia la costa a mediados de la década del sesenta, otro signo de cambio caótico que Arguedas contemplaba acongojado. Predominan en ella los personajes de origen social o cultural mestizo-indígena, a los que vemos tratando de sobrevivir los retos que el medio, «modernizado» y extraño, les

plantea. El Perú que surge de esta novela es monstruoso, feroz, una terrible distorsión de su vieja cultura andina, una negación de sus mitos de retorno a la perdida grandeza anterior a la conquista. Arguedas no dejó realmente la novela incompleta: *abdicó* de ella y nos permitió ver —como en una autopsia— las vísceras y elementos internos de su texto fracturado. El relato está clausurado (con una doble clausura, además: la textual y la personal), pero el autor lo deja en el estado de imperfección que precisamente quería superar.

6. La novela de la Revolución Mexicana

I. La polémica sobre el "afeminamiento" de la literatura mexicana y la búsqueda de una literatura nacional

El Ateneo de la Juventud (conocido desde 1911 con el nombre de Ateneo de México). fue el **crisol en el que se forja un brillante grupo de ensayistas, pensadores, críticos y creadores mexicanos cuya contribución es decisiva** —aunque la entidad sólo durase poco— **para el desarrollo intelectual del país moderno. Entre los fuegos iniciales de la Revolución y el estallido de la Primera Guerra Mundial** se forman allí las mentes más claras, hondas y creativas de la hora. Su aparición fue estimulada por el clima nacionalista que empezaba a sentirse por esos años. El grupo no puede ser más selecto: Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Antonio Caso, el dominicano Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Enrique González Martínez, Luis G. Urbina y otros. Habría que agregar un gran nombre más, aunque no pertenece a la literatura: el muralista Diego Rivera.

Desplazando el influjo de los «científicos» que rodeaban a Porfirio Díaz hasta sus últimos días y señalando su crisis, **abren un nuevo horizonte para el pensamiento, liberándolo de las rígidas constricciones del cientificismo.**

Aunque sus personalidades y obras eran distintas entre sí, compartían algunas **preocupaciones**:

- ✓ El profundo interés por la cultura mexicana como una totalidad histórica;
- ✓ El estudio de los clásicos antiguos o españoles, dentro de una visión «universalista»;
- ✓ La incorporación de nuevos métodos críticos (sobre todo los de origen anglosajón) y modelos de especulación filosófica (principalmente germanos);
- ✓ Un sentido general de rigor y disciplina que los alejaba de los hábitos del juicio impresionista tanto como de la erudición reseca.

Ni bohemios ni doctores: agentes espirituales de un pueblo en busca de su destino como nación contemporánea. Quizá ese *vitalismo* del ejercicio intelectual entendido como una responsabilidad moral sea la lección más importante que los ateneístas, como grupo, nos han dejado



➔ **El universo de Alfonso REYES** (1889-1959)

Tal vez su esencia quepa en tres simples palabras: generosidad, cordialidad, equilibrio espiritual.

Es el más grande ensayista…

- Con él, el género se convierte en una elevada manifestación estética, un modo de pensar y crear, un regalo que el arte le hace al saber más riguroso.
- Aunque cultivó la creación pura como poeta, narrador y dramaturgo, **las mejores muestras de su lirismo y de su imaginación están en su obra ensayística.** Esta capacidad para hacer transparente lo oscuro y complejo, para sumergirse en aguas profundas y luego emerger a la superficie con un raro y memorable tesoro era parte de su concepto humanístico del saber.
- Reyes **fue un polígrafo**, un sabio, un humanista cuya talla puede ser comparable a la de los de la época renacentista: alguien que se interesa por todo y que sabía decirlo con un toque personal inconfundible.
- No debe olvidarse el efecto estimulante que ciertos autores y filósofos tuvieron sobre él (y también sobre otros miembros del Ateneo), entre ellos Ortega y Gasset, Unamuno, Max Scheler, Waldo Frank y tantos otros.

Etapa en España (dura hasta 1924)

Es decisiva en su experiencia humana e intelectual. Sobre todo, produjo importantes libros narrativos (*El plano oblicuo*, Madrid, 1920), la citada *Ifigenia cruel* y una notable cosecha de ensayos: *El suicida* (Madrid, 1917), *Visión de Anáhuac* (San José, Costa Rica, 1917), el ya mencionado *Simpatías y diferencias, El cazador* (Madrid, 1921), etc. Entre 1924 y 1927 se desempeña como ministro en París. Quizá el libro más importante de este período sea el fruto de otra pasión suya, más profunda: *Cuestiones gongorinas* (Madrid, 1927).

El cazador, rara mezcla de crónica y novela.

Visión de Anáhuac, quizá su ensayo más citado y famoso. Esta hermosa y nostálgica reflexión sobre el México profundo presenta una fusión de ensayo y poesía, de ideas e imágenes, que será definitoria de su modo de pensar.

- Etapa americana [sus años de embajador en Buenos Aires y en Brasil (1927-1939)]

Entre las numerosas relaciones enriquecedoras que estableció en Buenos Aires basta mencionar una: la de **Borges**, con quien tuvo una larga amistad que dio muchos frutos; quizá el más importante de ellos sea el **influjo que Reyes tuvo sobre su singular concepción del cuento como un híbrido de relato y ensayo**. En general, puede decirse que no fue visto ni actuó sólo como un representante de la cultura mexicana, sino de la de toda América y aun la del ámbito de nuestra lengua.

Después sobrevino un momento dramático que probó ante el mundo la hondura de sus convicciones intelectuales y políticas: la tragedia de la Guerra Civil Española y el posterior exilio de gran número de escritores y hombres de pensamiento; así el gobierno mexicano fundó La Casa de España, que abrió sus puertas con Reyes como director.

➔ **La renovación filosófica de Antonio CASO** (1883-1946)

Su obra capital es un libro cuyo título tiene algunas resonancias de Schopenhauer: *La existencia como economía, como desinterés y como caridad* (México, 1919).

La forma en que Caso discute las ideas que recibe de Bergson y Nietzsche sobre la voluntad es notable: las aprovecha pero las transforma en un pensamiento original que tiende un puente entre el vitalismo bergsoniano y la fenomenología de Husserl, cuya obra es de los primeros en descubrir en América.

➔ **José VASCONCELOS** (1882-1959), **el intelectual como activista**

Vasconcelos escribía con un firme propósito: no simplemente informar o comunicarse con sus lectores, sino persuadirlos e invitarlos a poner su nuevo conocimiento en práctica; **escribía para cambiar las cosas porque entendía la literatura como una misión**. Su campaña cubrió varios frentes:

a) Alfabetización
b) Educación
c) Formación magisterial
d) Bibliotecas
e) Promoción de las artes.



Como educador, la acción de Vasconcelos cambió el rostro de la vida cultural mexicana, desde las aldeas hasta la capital. En un discurso de 1922 definió su política en el campo de la cultura: «Lo popular y lo clásico sin pasar por el puente de la mediocridad». **Por la magnitud de su tarea, en 1923 los estudiantes colombianos y peruanos lo declararon «Maestro de la Juventud».**

De todo eso lo más característico, difundido y polémico fue su promoción de las artes plásticas, en la que se empeñó y que dio origen al llamado «muralismo mexicano», cuyos grandes representantes fueron Diego Rivera, Orozco y Siqueiros. De las consecuencias estéticas y morales de ese arte, sólo diremos que, sin negar las contribuciones estéticas que el muralismo trajo al integrar símbolos ancestrales, formas modernas y contenidos revolucionarios, también trajo los males inherentes a todo arte político creado por comisión o encargo público: **produjo una estética oficial que exaltaba una revolución en términos simplistas, pedagógicos y, con frecuencia, demagógicos**.

Sólo en la obra en prosa de Vasconcelos (dejando de lado su narrativa y su teatro) hay tanta amplitud y versatilidad que conviene ordenarla por los campos y temas que abarca: obras sociológicas, entre las que se encuentran las ya citadas *La raza cósmica* e *Indología*; obras autobiográficas, también mencionadas; obras filosóficas, como *Estudios indostánicos* (1920) y *Estética* (1935); obras de ensayo y crítica, entre las que se encuentran *La intelectualidad mexicana* (1916) y *Divagaciones literarias* (1919); obras históricas y biográficas, como *Breve historia de México* (1937) y *Hernán Cortés: creador de la nacionalidad* (1941); obras pedagógicas, abundantísimas piezas de periodismo, discursos, cartas y una larga miscelánea. De todo este conjunto, lo mejor está, por cierto, en los primeros grupos.

El subtítulo de *La raza cósmica —Misión de la raza iberoamericana*— subraya que esta incursión del autor en el tema del mestizaje tiene un claro sentido profético. En efecto, **el autor sostiene que la fusión de sangres en todo el mundo va a crear «un nuevo tipo humano»** y ve a la raza americana como una cultura en marcha hacia un estado de felicidad superior, de dimensiones heroicas y vocación universal.

Lo mismo puede decirse de la estructura de *Indología*, con la que **se suma al debate sobre la cuestión americanista**, al proponer que nuestra cultura es un crisol donde se funde lo mejor de todas las razas humanas y se forja una que puede ser superior a todas por su

vocación universal. **Sus tesis tuvieron al menos un fruto positivo: ayudaron a superar las barreras raciales que mantenían divididos a nuestros pueblos**.

Sus libros autobiográficos, especialmente el *Ulises criollo*, son lo mejor de él y muestran su temperamento apasionado y contradictorio, que tiñe con esas tonalidades todo lo que describe: personas, hechos, ambientes.

Era un hombre de ideas, pero sin tiempo para elaborarlas en una doctrina; un escritor rapsódico que componía buscando el ensamble sinfónico de temples disímiles: ráfagas oratorias, meditaciones profundas, memorias personales, imágenes estetizantes, confesiones dolorosas… Raptos de un hombre permanentemente inquieto que **escribió de todo sin dejar de escribir, en el fondo, de sí mismo.**

➔ **La utopía americana de Pedro Henríquez UREÑA** (1884-1946)

La obra de Henríquez Ureña es muy vasta: sumando poesía, narraciones, artículos y libros, tenemos más de seiscientos cincuenta títulos. Sus obras más influyentes:

- *La utopía de América* (La Plata, 1925).
- *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (Buenos Aires, 1928).
- *Plenitud de España* (Buenos Aires, 1940).

➔ **Julio TORRI** (1889-1970), **un maestro de la prosa**

Fue un escritor que casi se olvidó de escribir y publicar. Finura, ironía, sobriedad, concisión, son las virtudes esenciales de este prosista que nos dejó —como al desgaire— unos cuantos poemas, ensayos y narraciones: *Ensayos y poemas* (1917), *De fusilamientos* (1940) y *Prosas dispersas* (1946).



II. El ciclo novelístico de la Revolución Mexicana (características generales)

Se inicia en 1910. La Revolución Mexicana fue, en esencia…

- Un profundo **movimiento agrario**, pero **que no comenzó ni terminó como tal.** Un movimiento que nadie anunció, definió ni condujo.
- Un **acontecimiento cataclísmico** que envolvió a toda una nación en una dinámica cuyo origen y destino resultaron casi imposibles de someter a razón. Más que un proceso revolucionario, un estallido pasional, una ciega respuesta a los enigmas de la historia, un huracán que arrasó con todo y confundió a los héroes con los villanos.

La novela de la Revolución sirvió para mostrar los rasgos ocultos del rostro de la comunidad nacional. La estrecha relación entre ficción e historia inmediata tampoco debe perderse de vista. **La mayor parte de estas obras se concentra en el período más dramático y sangriento de la lucha: 1910-1917**

III. Principales autores: M. Azuela, M. L. Guzmán, Rafael F. Muñoz, G. López y Fuentes, etc.

➔ **Mariano AZUELA** (1873-1952): **una épica popular**

Es el **fundador** del ciclo narrativo denominado «la novela de la Revolución Mexicana».

La verdad es que nada supera la importancia histórico-literaria e ideológica de *Los de abajo* (El Paso, Texas, 1915).

- Es el **primer gran retrato vivo de la Revolución entonces en marcha**, su más trágico testimonio y la más angustiada crítica de uno de sus protagonistas. El «redescubrimiento» del libro lo coloca en un contexto histórico marcadamente distinto del que existía cuando fue escrito.

- *Los de abajo* hace una dura y persuasiva crítica de la Revolución, no de su idea o promesa, sino de su realidad desnuda y concreta, que suele resultar repulsiva, un monstruo producido por un bello sueño.
- El aspecto contextual más decisivo es la relación profundamente personal que el autor estableció con su tema a través de su intervención en la lucha revolucionaria: es esa experiencia la que determina su visión política primero y luego la literaria.
- **Azuela fue un testigo, partidario político y, como médico militar, protagonista de la Revolución en sus etapas iniciales. *Los de abajo* fue escrita en plena campaña,** a cielo abierto, y eso se nota en todos los niveles; afortunadamente este rasgo no se perdió en la versión definitiva del texto. La **narración** es una **suma heterogénea de tonos y perspectivas:** una memoria personal, un trozo vivo de historia, una épica popular, un reportaje de actualidad, una reflexión moral sobre el destino de una revolución inconclusa, un documento sociológico, el retrato de un país en busca de sí mismo en medio de una guerra civil…
- En gran parte la **novedad** reside en la **perspectiva desde la que el autor presenta a sus personajes y la acción en la que están comprometidos.**
- Algo distintivo es el ***dinamismo***, la pulsión que posee a los protagonistas como una fuerza irresistible y oscura a la que ellos no pueden sino someterse: acción frenética e inercia moral. La acción de la novela es, pues, absorbente, incesante, aun a riesgo de resultar un poco confusa para el lector no familiarizado con ciertos detalles. El foco es inmediato, la observación precisa, la fusión de lo ficticio en el mundo real casi indiscernible.
- **Lenguaje narrativo inédito**, cuya eficacia reside en su total falta de adornos, en su enérgica sequedad expresiva, en la impresión de que lo que nos dice coincide perfectamente con lo que es.
- La **visualidad del relato** (y el rico acompañamiento de voces, sonidos y movimientos que la complementan) es notable y **tiene algo de cinematográfico**: bruscos cortes, súbitos desplazamientos del punto de vista, ruptura del orden cronológico.
- «Novela de la tierra» podríamos también llamarla, pero con el importante agregado del elemento político que introduce un hecho decisivo: los campesinos apegados a su gleba no tienen más remedio que abandonarla para luchar por ella.



- Vamos conociendo al héroe **Demetrio Macías** y a los demás comprometidos en la lucha más a través de sus actos y sus dichos que de descripciones «desde fuera»: su quehacer y sus voces los retratan cabalmente.
- La **estructura** de *Los de abajo* es además **elíptica**: hay detalles que se omiten y tenemos que recomponerlos imaginariamente; el flujo de sucesos es discontinuo, pero cada uno está bien definido: el foco narrativo se concentra en ellos y muestra con nitidez sus detalles. El recurso de la carta fechada, por ejemplo, permite al lector orientarse y cubrir retrospectivamente el vacío temporal. Esos vacíos ocurren también entre capítulo y capítulo, lo que **acelera el ritmo narrativo** con un pulso nervioso, desconectado, que sugiere bien los zigzagueos y sobresaltos de una guerra sin dirección precisa.
- Esta presencia de la naturaleza es un rasgo notorio de la novela que, en realidad, **contiene tres clases esenciales de episodios: escenas bélicas, diálogos sobre cuestiones políticas, descripciones del paisaje**; intercaladas entre ellos, para darle sabor y animación, Azuela agrega escenas que retratan el modo de ser de los campesinos, sus mujeres, sus arraigadas creencias, sus canciones, el mexicanísimo sabor de sus giros dialectales, su humor violento y rencoroso, etc.
- Si el punto de vista predominante es el del autor, un decepcionado profesional de provincia, hay que reconocer que —para beneficio de la credibilidad de su novela— las distintas posiciones ideológicas son también presentadas y examinadas con cierto grado de objetividad.
- No puede negarse que **con esta novela** —tronchada, limitada, contradictoria— **comenzaba algo nuevo.**

Las novelas de su tercera fase presentan un inesperado y profundo cambio estético: **Azuela parece abandonar su temática y optar por formas de experimentación narrativa que tienen una afinidad con el lenguaje vanguardista**. En *La luciérnaga* (Madrid, 1932), particularmente, lo vemos usando con destreza las técnicas del monólogo interior, el *flashback* y los múltiples puntos de vista. *La luciérnaga*, es no sólo una de las mejores de toda su producción, sino de la novelística mexicana de la época.

La imagen de la revolución que refleja Mariano Azuela en *Los de abajo*. COMENTARIO

Después de leer *Los de abajo,* publicada por entregas a lo largo de 1915, quién no atribuiría a Mariano Azuela (1873-1952) el mérito de ser el fundador del ciclo narrativo denominado «la novela de la Revolución Mexicana». No en balde subtitula la suya «Cuadros y escenas de la revolución actual». Es la novela clásica de la Revolución Mexicana (cuando todavía ésta estaba en marcha), su más trágico testimonio, la más angustiada crítica de uno de sus protagonistas, y la primera de un género que ha sido cultivado hasta hoy mismo por los más renombrados escritores.

Los de abajo retrata, a su manera, un fragmento de historia viva, o mejor dicho, otra muestra de lucha (in)civil que añadir a las páginas de la historia de la humanidad: el violento conflicto que castigó a México desde 1910 a 1914. La estructura de la novela se corresponde, pues, con tres momentos decisivos de la Revolución armada: la lucha contra Huerta hasta la toma de Zacatecas (marzo de 1913 a junio de 1914); las tensiones entre las diversas facciones revolucionarias triunfantes, especialmente la de Villa y Carranza, hasta la Convención de Aguascalientes (octubre de 1914); y la lucha a muerte entre estas facciones hasta poco después de las derrotas de Villa en Celaya, en abril de 1915.

Debido a su lacónica duración —apenas 170 páginas—, la novela, sin demorarse detalladamente en ninguno de los hechos, antes bien los esboza. Eso sí: toda ella se articula en torno a las guerrillas encabezadas por Demetrio Macías. En otras palabras, el levantamiento de las clases más bajas de la sociedad contra sus opresores es el eje sobre el cual se orquesta la trama, porque, como Azuela refiere, «el rico convierte en oro las lágrimas, el sudor y la sangre de los pobres».

Partiendo de todo esto, no nos sorprende que Azuela divida su obra, a su vez, en tres secciones marcadamente elípticas, pues el flujo de sucesos es discontinuo. Hay detalles que se omiten y tenemos que recomponerlos imaginariamente, lo que acelera el ritmo narrativo con un pulso nervioso que parece sugerirnos los zigzagueos y sobresaltos de una guerra que pocas veces tuvo una dirección precisa. Mientras que la primera sección actúa como introducción a los sucesos revolucionarios por llegar, la segunda contiene, en cierto sentido, un análisis desgarrado de la brutalidad y la violencia de la revolución, cuya ruptura social será amortiguada en la tercera sección, la cual nos muestra, sin tapujos, algunas de las consecuencias de esta infausta pero necesaria Revolución.

Respaldándonos en la biografía de Azuela, uno de los aspectos más significativos de su novela radica en que *Los de abajo* ha sido narrada desde su experiencia, desde su mismísima intervención en la lucha revolucionaria. Es esa experiencia la que determina su visión política primero, y luego la literaria. Azuela fue testigo, partidario político y —como médico militar— protagonista de la Revolución en sus etapas iniciales. Eso quiere decir que *Los de abajo* fue escrita en plena campaña. Con lo cual, no es baladí afirmar que la novela sea una suma heterogénea de tonos y perspectivas: una memoria personal, un pedazo vivo de historia, una épica popular, un reportaje de actualidad, una reflexión moral sobre el destino de una revolución inconclusa, un documento sociológico, el retrato de un país en busca de sí mismo en medio de una guerra civil… De ahí que pasajes como éste tengan más peso si cabe:

> «Si uno trae un fusil en las manos y las cartucheras llenas de tiros, seguramente que es para pelear. ¿Contra quién? ¿En favor de quiénes? ¡Eso nunca le ha importado a nadie!».

Ni que decir tiene que *Los de abajo* está narrada en tercera persona. En sintonía con esto Azuela presenta los hechos —más que objetivamente— «realistamente», como si se tratasen de noticias. Y aunque el punto de vista predominante sea el suyo, en ningún momento deja de referir las distintas posiciones ideológicas con cierto grado de objetividad. A esto ayuda que conozcamos tanto a nuestro héroe protagonista, Demetrio Macías, como a los demás, más a través de sus actos y sus diálogos que a través de descripciones externas.

Con todo lo comentado en mente, qué imagen podía tener de la Revolución nuestro autor sino la de un monstruo producido por un bello sueño. El sueño lo describe con sus palabras el serrano Luis Cervantes:

> «Permítame que sea enteramente franco. Usted (Demetrio) no comprende todavía su verdadera, su alta y nobilísima misión. Usted, hombre modesto y sin ambiciones, no quiere ver el importantísimo papel que le toca en esta revolución. […] Somos elementos de un gran movimiento social que tiene que concluir por el engrandecimiento de nuestra patria. Somos instrumentos del destino para la reivindicación de los sagrados derechos del pueblo. No peleamos por derrocar a un asesino miserable, sino contra la tiranía misma».

Pero ese sueño se mancilla a cada paso que los revolucionarios dan en su lucha por un mundo más justo.

Si bien al principio se nos relata la brutalidad de los soldados federales, los cuales son abusivos, desconsiderados, brutos y crueles; pronto deducimos que los revolucionarios, que a la luz de los hechos se desenmascaran, poco difieren de sus enemigos, quizás porque «la lógica del soldado es la lógica del absurdo». La gente más pobre de los pueblos por donde pasan, antes robada por el Estado y sin poder defenderse, termina corriendo la misma suerte cuando los hombres de Demetrio interfieren en sus vidas, aposentándose en casas ajenas y alimentándose de productos y otros bienes que no les pertenecen. Qué opción le queda a esta gente sino la de prestarse a las armas, con los federales o sin ellos, para combatir semejantes abusos a sus familias y vecinos.

Igual de repugnante es la forma en que los subalternos de Demetrio financian sus guerrillas. El dinero que les sustenta proviene de robos a federales que asesinan o torturan. De hecho, en los diversos tipos de muertes que aparecen en la obra (y son muchos) podemos observar la sangre fría que tienen los soldados a la hora de cosechar las vidas del prójimo. Tristemente, en incontables casos parece un juego, o peor, una proeza, claros síntomas de la ponzoñosa epidemia de la guerra, que transforma las muertes en números, y los revolucionarios, en mártires adscritos a una única causa: el triunfo de la Revolución. Este extracto lo atestigua a la perfección:

> «—¿Ya sabe usted las nuevas? —le dijo Venancio con mucha gravedad.
>
> —No sé nada.
>
> —¡Muy serias! ¡Un desastre! Villa derrotado en Celaya por Obregón. Carranza triunfando por todas partes. ¡Nosotros arruinados!
>
> El gesto de Valderrama fue desdeñoso y solemne como de emperador:
>
> —¿Villa?… ¿Obregón?… ¿Carranza?… ¡X… Y… Z…! ¿Qué se me da a mí?… ¡Amo la revolución como amo al volcán que irrumpe! ¡Al volcán porque es volcán; a la revolución porque es revolución!… Pero las piedras que quedan arriba o abajo, después del cataclismo, ¿qué me importan a mí?…»

Quizás la violencia popular fue la respuesta airada a la guerra a muerte que Huerta decretó para acabar con la insurrección constitucionalista, tras la traición de Ciudadela y el asesinato de Madero. Pero ni Azuela la justifica. De donde inferimos que *Los de abajo* es una respuesta individual —y colectiva— a un ánimo de decepción y de derrota, una dura y persuasiva crítica de la Revolución, no de su idea o promesa, sino de su realidad desnuda y concreta, realidad que suele resultar repulsiva.

Pese al machismo arraigado, pese al analfabetismo de las clases humildes que ciegamente creen en la Revolución, pese a la barbarie y fechorías de uno y otro bando, Azuela mantiene una nota optimista, idealizada, casi mítica, en la figura del protagonista, Demetrio Macías. Con rasgos de jefe revolucionario histórico, Demetrio es un personaje que se alza por encima de la caracterización individual para alcanzar una talla genérica excepcional: es el jefe revolucionario que Azuela hubiera querido para sí, para seguirlo hasta la muerte. En él ha puesto una carga importante de afectividad, de emotividad, consiguiendo despegarlo de la medida cotidiana, a tal punto que su grandeza es un poco irreal. El carisma de que goza y la rara ecuanimidad de sus decisiones, son cualidades que configuran un misterioso poder en el héroe. Pero este héroe tampoco está exento de lacras.

Dicho todo lo cual, aun con las contradicciones y limitaciones de su visión de la revolución, no puede negarse que Manuel Azada, con *Los de abajo,* inauguraba una nueva forma de hacer novelas, haciendo de la suya un obligado precedente.

****

➔ **Martín Luis GUZMÁN** (1887-1976), **la historia vivida**

Fue un ensayista, periodista, biógrafo, memoralista y novelista cuya **obra** está **fuertemente dominada**, como la de Vasconcelos, **por la experiencia de la Revolución**.

Si hoy recordamos a Guzmán, dentro y fuera de México, es sobre todo por las narraciones que corresponden a su segunda etapa de producción: *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929).

- *El águila y la serpiente.* Aunque comúnmente se la llama «novela», más exacto sería considerarla una **crónica novelada, una mezcla indecisa de ficción, testimonio y documento**. El propio autor la presenta como «**Memorias de la Revolución**». Está compuesta como una serie de escenas y episodios vividos de manera directa por el narrador; su mayor mérito es la vivacidad de esa reconstrucción literaria —gracias a una prosa vigorosa y plástica— de experiencias reales en las que se entrecruzan el alegato personal y el retrato histórico. La imagen de Pancho Villa que la obra nos brinda es fascinante y sin duda se ha perpetuado como la definitiva.

- *La sombra del caudillo* es una novela de corte policial por el juego de la intriga, los personajes sombríos y la atmósfera dominada por conspiraciones criminales. Reelaborando y alterando acontecimientos políticos reales y agregándoles elementos ficticios, Guzmán trata el tema quizá más candente de la Revolución: la duplicidad y el crimen como armas políticas.

Rafael F. Muñoz (1899-1972)

Novelista y periodista, descendiente de una familia de terratenientes letrados de Chihuahua, su estado natal. Su familia se arruinó con la Revolución Mexicana y el joven Rafael presenció varios hechos de armas que luego relató. Obras:

- *Memorias de Pancho Villa* (1923), escrita en colaboración con Ramón Puente, médico seguidor del caudillo.
- *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931), célebre novela sobre el Centauro del Norte de la que el director de cine Fernando de Fuentes haría una famosa película.
- *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1941), sobre la rebelión de Pascual Orozco.

Otros

- **Gregorio López y Fuentes** (1897-1966) → *El indio* (México, 1935), caracterizada por el predominio del «personaje-masa», emanación de un medio y una causa política, sobre el personaje individual.
- **José Rubén Romero** (1890-1952) → Añade a la novela mexicana un sabor irónico y popular en una narrativa donde predominaba la nota violenta y pesimista. Fueron sus novelas inspiradas en la Revolución las que lo hicieron conocido, sobre todo *Mi caballo, mi perro y mi rifle* (Barcelona, 1936) y la apicarada *La vida inútil de Pito Pérez* (México, 1938).
- **José Mancisidor** (1895-1956) → Su obra literaria es una proyección de su función política: creía firmemente en una «literatura proletaria», que mostrase la «lucha de clases» y contribuyese a la revolución mundial. Sus temas son importantes, pero Mancisidor los trata con una rigidez ideológica que daña el relato: quiere demostrar una tesis, no hacernos comprender una situación. Destaca *Frontera junto al mar* (México, 1953).

IV. La novela de la cristiada y la novela indigenista mexicana

La novela cristera o de la cristiada

Al derrumbamiento del orden social y político ocasionado por la Revolución mexicana de 1910 se aúna con la **Guerra cristera** (1926-1929 y 1934-1936) el **desmoronamiento de la certeza del mundo religioso**. Más allá del **conflicto institucional entre Iglesia católica y Estado mexicano** nacido de la revolución, plasmado en la Constitución de 1917 y llevado a su momento crítico durante la presidencia de Plutarco Elías Calles (1924-1928), **el pueblo mexicano vive la supresión del culto en sus iglesias, manifestación concreta del choque entre ambas instituciones**, como la amenaza de una hecatombe, el despojo de la protección religiosa, conocida y viva desde el periodo de la conquista y colonización.

En medio de dicho silencio, la literatura cristera ha jugado un papel importante como fuente documental y como testimonio de la memoria individual y colectiva. Se trata de una literatura que ha **construido su propia visión de la historia de México** sobre las ruinas de la guerra, sobre los cadáveres de sus mártires, de sus víctimas y de sus verdugos; una visión que podríamos definir apocalíptica, no en el sentido reductivo de catástrofe o desastre, sino en el sentido religioso e histórico de revelación de un orden final, milenario.

La novela indigenista en México

- **Mauricio Magdaleno** (1906-1986) → Su más representativa contribución es la novela *El resplandor* (México, 1937). Quizá puede ser considerada, más que un ejemplo de novela revolucionaria (amargamente crítica, además), una obra indigenista: es una denuncia de la condición infrahumana en que viven los indios otomíes, apegados a su tierra y a tradiciones milenarias, y un alegato en su defensa como los olvidados de la Revolución.
- Gregorio López y Fuentes.
- Miguel Ángel Menéndez.
- Miguel N. Lira.
- Antonio Mediz Bolio.
- Ermilo Abreu Gómez.
-
- Ricardo Pozas.
- Ramón Rubín.
- Rosario Castellanos.
- Carlo Antonio Castro.

TERCER BLOQUE

La nueva novela hispanoamericana

7. Borges y el cuento hispanoamericano durante el s. XX; la literatura fantástica

I. Horacio QUIROGA (1878-1937) o el arte de la tragedia

Produjo alrededor de 200 **cuentos. En intensidad y fecundidad pocos cultores del género se le acercan, antes o después**. Quiroga es, además, una presencia capital porque **su obra cubre todo el arco de las instancias literarias que bullían en la época: modernismo, postmodernismo, «criollismo», regionalismo, relato fantástico o de horror, etc.**

Quiroga no es ni uruguayo ni argentino, sino rioplatense: un escritor con raíces dobles y al mismo tiempo desarraigado en ambos lados. **Murió muchas veces.** Al año siguiente de su nacimiento, su padre muere al disparársele accidentalmente —delante de la madre y el hijo— un arma de fuego. Se inicia así el ciclo de violencia y destrucción que envolverá su vida. Hacia 1896, nuevo golpe aciago: su padrastro se suicida con un tiro en la boca. En 1901 mueren dos de sus hermanos y al año siguiente, en otro accidente absurdo, él dispara un tiro fatal a su amigo Federico Ferrando, que se preparaba para un duelo con otra persona. Estando ya en Misiones, su esposa Ana María Cirés, con quien se había casado en 1909, se suicida tomando veneno (1915), víctima de una depresión nerviosa. **Finalmente, él mismo, al saberse enfermo de cáncer, se suicida bebiendo cianuro en un hospital de Buenos Aires**. Esta **vida marcada por muertes violentas y traumáticas** no se distingue demasiado de sus propios cuentos.

El **amor quiroguiano** consiste en la relación de supremacía de un esposo-padre sobre una esposa-hija.

El indudable centro de su obra —en la que encontramos novelas, una obra teatral, el *Diario*, literatura infantil y libros escolares, un epistolario, textos teóricos y artículos sobre distintos temas, más otras páginas— **es su vasta producción cuentística**; y dentro de ese género los libros mayores son…



- *Cuentos de amor de locura y de muerte.*
- *El desierto.*
- *Los desterrados (1926),* que generalmente se considera **su mejor volumen de cuentos**.

Esto no quiere decir que en otros volúmenes no haya cuentos notables, como «El hijo» en *Más allá*.

Sobre sus cuentos

«El almohadón de pluma» (1907) y «La gallina degollada» (1909) reflejan el dominante influjo que Poe ejerció sobre él desde sus inicios y ciertos rezagos de la retórica y los decorados modernistas. Ambos son «cuentos de horror», elaborados con un solo efecto —o efectismo— en mente: sorprender al lector estremeciéndolo con un final chirriante que subraya la fatal brutalidad de los hechos. El primero adelanta dos de los *leitmotivs* de su narrativa:

a) El torturado análisis de la relación conyugal (marcada siempre por la autoridad masculina y la conflictiva vida pasional de la pareja).
b) La inmersión en el mundo de las alucinaciones u otras formas patológicas de alteración de la conciencia.

En «La insolación» y sobre todo en «A la deriva» (1912) hay un giro sustancial que Quiroga realiza con excepcional destreza: **el elemento de horror ya no es un efecto aparatoso y estridente que surge, un tanto mecánicamente, al final del relato, sino algo que está consolidado con la materia misma de hechos que son a la vez verificables y enigmáticos**. Lo singular es que, para hacerlo, Quiroga usó muchas veces, con raro virtuosismo, el punto de vista de animales a los que cedió el papel de protagonistas o testigos. Así lo muestra admirablemente «La insolación», en el que los perros del alcohólico Mr. Jones (uno de esos extranjeros desplazados y abandonados a sueños imposibles en la selva americana) saben más que él de su muerte próxima.

«A la deriva» muestra eso de modo impecable: es una pequeña obra maestra, una exacta pieza de relojería narrativa de apenas cuatro páginas. La primera línea del cuento dispara una flecha que conduce, rectamente, al inevitable final: «El hombre pisó algo blanduzco, y en

seguida sintió la mordedura en el pie». No asistimos a la muerte del hombre: vemos el agónico proceso que lleva a ella.

El desierto contiene algunas notables narraciones, como la que da título al volumen (1923) y «Un peón» (1918), esta última posiblemente es la historia que fija más claramente las ideas sociales de Quiroga sobre la explotación del trabajo humano.

Los desterrados es considerado por la crítica como el libro más completo y complejo de Quiroga, la **expresión misma de su alta madurez de artista y de hombre**, en el que se asume, con plenitud y hondura, como lo que realmente es: un trasplantado, **un individuo que ha querido echar raíces en tierras ajenas y hostiles, pero que lo fascinan**. **Es un libro intensamente autobiográfico**. Esto puede comprobarse con el extraordinario cuento «El hombre muerto» (1920).

Y aun en un libro poco orgánico y con material de muy diversas épocas como el postrero ***Más allá*** puede brindarnos la sorpresa de encontrar un cuento de la alta calidad y perfección formal de «El hijo» (1928).

Quiroga era un perfeccionista y, como todo perfeccionista, un perpetuo insatisfecho con lo que producía. Sólo invocaremos dos textos para juzgar su capacidad crítica: el muy conocido «**Decálogo del perfecto cuentista**» (1925) y su hermosa autodefensa «Ante el tribunal» (1930). En el primer precepto de su decálogo declara algunos de sus influjos clave: «**Cree en el maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chejov— como en Dios mismo**». Bret Harte, Erskine Caldwell y Ernest Hemingway, también le eran admirables por la concisión de su estilo. En verdad, cabe considerarlo un introductor de la narrativa anglosajona, pese a que no la leía en la lengua original, sino a través de traducciones francesas o castellanas.

Quiroga vio con claridad que **el cuento era un género de síntesis y concentración**, cuyo éxito dependía no de la rareza de la materia, y menos de las excursiones laterales para apreciar el paisaje o las divagaciones del autor, sino del modo en que se la ejecutaba: era una suprema cuestión de forma y lenguaje que dejaba transparentar una visión intensa de los hechos humanos o animales. Con sus teorías y su práctica, Quiroga dio al género una dignidad estética que no había alcanzado hasta entonces. De paso, el consejo tal vez ayuda a explicar **por qué este gran cuentista no fue nunca un buen novelista: literariamente era un velocista, no un corredor de fondo.**

II. Sistema y estratagema de **Jorge Luis BORGES** (1899-1986)

El magisterio de Borges consistió no sólo en habernos enseñado a escribir de un modo que no existía antes en América, sino en hacernos *pensar* e *imaginar* la literatura desde un ángulo totalmente nuevo. Borges nos mostró que el acto de leer y el de escribir, el de recordar e imaginar, el de razonar y soñar podían confluir y alcanzar una asombrosa armonía. Borges no sólo inventó una literatura: inventó los libros que la conforman y se inventó a sí mismo como autor y lector de todos ellos.



No hay un Borges cuentista, un Borges poeta y un Borges ensayista, sino uno solo. ¿Qué es, por ejemplo, un texto paradigmático como «Borges y yo»? Es un cuento que es un ensayo que es un poema.

Una de sus formas favoritas por su brevedad y libertad para la digresión eran los prólogos, subgénero en el que abundó con tanta maestría (son notables **ejemplos de su manejo de la concisión y la alusión**) que hay una recopilación de ellos simplemente titulada *Prólogos* (1975) que, por cierto, incluye un «Prólogo de prólogos».

Algunas <u>características literarias y extraliterarias de Borges:</u>

a) Era un **tímido** con todas las de la ley que vivió en un involuntario **celibato** hasta bien entrado en años.
b) La **ceguera** se cebó particularmente con nuestro genio argentino:
    - «Una consecuencia importante de mi ceguera fue mi abandono gradual del verso libre en favor de la métrica clásica. De hecho, la ceguera me obligó a escribir nuevamente poesía. Ya que los borradores me estaban negados, debía recurrir a la memoria. Es evidente que resulta más fácil memorizar el verso que la prosa, y el verso rimado más que el verso libre. Podría decirse que el verso rimado es portátil. Uno puede caminar por la calle o viajar en subterráneo mientras compone y pule un soneto, ya que **la rima y el metro tienen virtudes mnemotécnicas».**

- ❖ Al final de sus días, marcados por la penitencia de su **ceguera**, nos duele recordar sus propias palabras:

  Siempre está a mi lado
  la sombra de haber sido un desdichado.

c) Contra lo que pueda parecer, **la filosofía de Borges no es tal.**

- ❖ Recorriendo los principales tópicos metafísicos que le intrigaron—la infinitud de los mundos, los arquetipos platónicos, el yo ilusorio, las paradojas del tiempo…— al hilo de sus textos en prosa mejor conocidos, quizás no sea tan arriesgado afirmar que Borges **carece de filosofía propia** y sólo se interesa por esas notables ideas acuñadas por otros con motivos estéticos o lúdicos.
- ❖ Como comenta Juan Nuño en *La filosofía de Borges*: «Que en Borges haya ciertos y determinados temas filosóficos no deberá nunca entenderse como que su propósito fue hacer filosofía y menos aún que su obra entera rezuma o contiene claves metafísicas que sólo esperan por su despertar. Es innegable que Borges encierra temas de valor metafísico, pero justamente eso: el encierro vale más que los temas».
- ❖ El propio Borges confirmó en diversas ocasiones este criterio, como por ejemplo en una entrevista de 1979: «Yo he usado la filosofía, la metafísica, como instrumento literario. No soy un pensador. **Creo que soy incapaz de pensamientos propios**».

d) Quizás se equivocó tremendamente en cuestiones de **opinión sobre política**:

- ❖ Hablar de «literatura comprometida» le resultaba tan incongruente como elogiar la «equitación protestante».
- ❖ «Creo en la revolución y espero que llegue. En la revolución no habrá líderes políticos. No habrá propaganda, no habrá pendones ni banderas […]. Siempre que me hablan de una nueva revolución pregunto: «¿Tienen bandera?». Y cuando contestan, «sí», sé que no se trata de mi revolución».
- ❖ De vez en cuando, él mismo comprendió el riesgo que estaba propiciando: «Espero ser juzgado por lo que he escrito, no por lo que he dicho o me han hecho decir. Yo soy sincero en este momento, pero quizá dentro de media hora ya no esté de acuerdo con lo que he dicho. En cambio, cuando uno escribe, tiene tiempo de reflexionar y de corregirlo».

Ensayos

En la misma década del veinte en la que Borges empieza a dejarse conocer como poeta, comienza también su obra de ensayista. Tres son los libros clave:

- *Discusión* (1932)
- *Historia de la eternidad* (1936). Es un conjunto de ensayos y notas en los que destaca, para empezar, la espléndida ironía del título. Lo mejor son las dos notas finales: *El acercamiento a Almotásim*, modelo insuperado de reseña de un libro que nunca existió, y *Arte de injuriar*, una reflexión traviesa sobre ese arte de propinar intencionadas travesuras que es la sátira.
- *Otras inquisiciones* (1953). Es una antología de lo mejor que había publicado hasta la fecha en el género, compilada con la ayuda del exquisito José Bianco secretario de redacción de la revista Sur).
- Aunque no hay que olvidar algunos importantes textos de *El hacedor*.

Un rasgo que impresiona y cautiva al lector es que, a pesar de la pasmosa información literaria que exhibe y de la forma precisa en que la maneja, **el tono** es siempre co**rdial y sereno: la erudición está atemperada por la autoironía y la sencillez expositiva.** Aborrecía la oscuridad y la dificultad, que estimaba formas de la vanidad literaria.

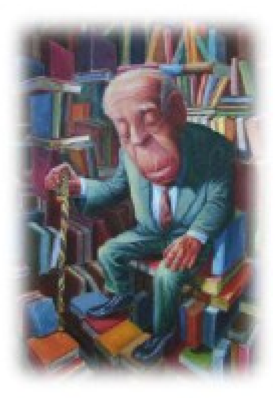
Los autores ingleses son el centro de su biblioteca personal. Una de las sorpresas que se lleva el lector cuando recurre a las fuentes que inspiraron a Borges es descubrir que, al leerlas e interpretarlas, él puso tanto (o más) de sí mismo que de ellos, y así les dio una nueva significación. Coleridge o Chesterton, leídos por Borges, son completamente distintos a los que conocíamos antes: la huella que deja su lectura es profunda y personalísima. **Se trata, en el fondo, de una *traducción* de lo que lee a su propia lengua literaria** y a su propio universo estético. Mediante ese recurso **se apodera de *toda* la literatura que conoce y recuerda, y la integra a su sistema.** Además, c**omo nunca ha leído por obligación, es más propenso al elogio que al denuesto** y cultiva la admiración, sin dejar por ello de aplicar ocasionalmente algún desdén inmisericorde y atinado.

El agnosticismo y el escepticismo filosófico de Borges son el trasfondo de esta pura operación intelectual, que contiene un comentario irónico sobre las leyes del conocimiento humano y su principal instrumento: **el lenguaje**. Esta última **cuestión** es **esencial en toda su obra.** La naturaleza misma del lenguaje es una sobria advertencia para el escritor que quiere

crear algo nuevo: lo más que ese instrumento nos permite es la repetición, con variantes, de lo que otros antes dijeron. **La literatura es una serie de humildes escolios a los textos fundamentales.**

Aparte de los citados, algunos ensayos capitales para conocer el pensamiento literario de Borges son «La supersticiosa ética del lector», «La postulación de la realidad», «El arte narrativo y la magia», «El escritor argentino y la tradición», «Las kennigar» y «Nuestro pobre individualismo». El lector que recorre esas páginas tendrá además otra recompensa: el **sutil humor** de Borges. **La ironía borgiana es una marca de su ideario:** escribir es algo natural y es vano asociarlo con poderosas personalidades o empresas grandiosas. El humor se manifiesta desde los títulos de algunos de sus libros. ¿Hay algo más irónico que llamar a un libro *Historia de la eternidad*? ¿Y cómo olvidar textos tan regocijantes como el «Arte de injuriar», que contiene alguno de los más inmortales insultos literarios.

Narración (cuentos)



Su extraordinaria obra narrativa es más tardía. Para su gusto, la novela nunca es suficientemente «narrativa», es un género «distraído» por el vano intento de «representar» la realidad en lugar de contar una historia.

Historia universal de la infamia (1935) es el primer libro narrativo de Borges. Allí mismo declara, para justificar el volumen, la creencia fundamental de su poética: **leer es una actividad «más resignada, más civil, más intelectual» que la de escribir**. Y en el prólogo de la edición de 1954 agrega que **estos textos son «el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar** (sin justificación estética alguna vez) **ajenas historias**».

Uno de sus mejores cuentos, «El acercamiento a Almotásim», luego lo transfiere a *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), su primer libro de narraciones verdaderamente suyas. También «Quijote» y «Tlön» se publicaron en esa colección, denominada así debido al título del último de sus cuentos, al que Borges califica de «historia de detectives». En la introducción nos ofrece una explicación en clave de humor de porqué sus cuentos son tan cortos:

> «Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en 500 páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos



minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario […]. Más razonable, más inepto, más haragán he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios».

La producción narrativa de Borges tiene dos etapas.

1) La primera es la más importante y está contenida en dos libros: *Ficciones* (1944), ya citado, que incorpora los textos de *El jardín de senderos que se bifurcan.*
2) *El Aleph* (1949).

Es dificilísimo escoger cuentos de esos conjuntos: abundan en obras maestras del género, verdaderas piezas de antología; elegir unos y desechar otros es optar por una imagen parcial (quizá engañosa) de Borges y olvidar sus refracciones en otras piezas, lo que puede ser importante dentro de su sistema. Quedémonos con sólo tres cuentos, cuya complejidad nos impide analizarlos a fondo: «Pierre Menard…», «Funes el memorioso» y «El Aleph».

- «**Pierre Menard, autor del Quijote**» → Borges está haciendo una aguda a**lusión al ardoroso debate que se abrió en la Argentina tras la muerte de Lugones.** Las tomaduras de pelo y las bromas en clave privada al comienzo del texto nos dejan dos sensaciones contradictorias: la de que ha muerto un Gran Escritor, pero que la admiración general que despierta es ridícula porque le da importancia a lo que es menos significativo en su obra. Por eso el narrador señala que hay *otro* Pierre Menard, secreto y olvidado, muchísimo menos ostentoso que el conocido pero más valioso, aunque no lo parezca.
- Siendo muy distintos entre sí, **«Funes el memorioso» y «El Aleph» tienen ciertas notas en común** que, a la vez, los hacen muy singulares dentro de su corpus narrativo: son dos cuentos en los que ha creado dos fascinantes personajes (Funes, Carlos Argentino Daneri) y ha hecho girar las narraciones alrededor de ellos, no sobre las tramas, como suele ser habitual en él. **En ambos, además, el narrador es «Borges», invención de sí mismo.**
- Del primer cuento («**Funes el memorioso**») el autor ha dicho que es «una **metáfora del insomnio**»; en efecto, la monstruosa memoria total que Funes ha ganado misteriosamente tras un accidente le impide dormir, pues «dormir es olvidarse del mundo» y ese olvido le es inalcanzable. Consigue el difícil triunfo de ser una parábola inolvidable sobre la memoria y también el **retrato de alguien**

que, como el rey Midas, es privilegiado con un don aparentemente envidiable que le sume en una inhumana desventura.

El **uso repetitivo de imágenes y temáticas** (a veces como mero atrezzo) refina y dota de profundidad a sus ficciones:

- ✓ La imagen misma del **laberinto**, se convierte en un rasgo repetitivo en su obra. Puede que fuera un efecto secundario de su pérdida de visión; en sus circunstancias la vida debía parecerse bastante a intentar hallar el camino en medio de un laberinto.
- ✓ Otra imagen recurrente es la de ese **objeto milagroso, casi talismánico**, que es **el Aleph** mismo, **o el Zahir** (una moneda con cualidades metafísicas).
- ✓ Y constatamos la cantidad de **bibliotecas** que surgen una y otra vez, en sí o como imágenes.

****

Más de veinte años después de publicar *El Aleph*, Borges volvió a escribir cuentos; lo principal de esta breve segunda etapa de su producción está en dos volúmenes: *El informe de Brodie* (1970) y *El libro de arena* (1975). Leyendo obras como «El Congreso», nos daremos cuenta de que estas piezas bien pueden considerarse como relecturas y reescrituras de su propia obra.

Aun con todo, según parece, Borges es definitivamente uno de nuestros clásicos. ¿Un clásico? Chesterton, a quien con razón **Borges** admiraba, lo definió así en su ensayo biográfico sobre Charles Dickens: un clásico, «esto es, **un rey del que puede ahora desertarse, pero que no puede ya ser destronado».**



III. En la órbita de lo fantástico

➔ **Adolfo BIOY CASARES** (1914-1999)

Hasta hace pocas décadas, sus lectores fuera de Argentina no eran muy numerosos. En España, por ejemplo, la edición y reedición de sus obras no empieza sino en los años ochenta. Quizá eso se debió a que solía vérsele como un mero **discípulo de Borges** y **dentro de categorías ya establecidas como «literatura fantástica», «novela policial» o «ciencia ficción».** En verdad, tales membretes no son inexactos, sino insuficientes, porque el autor excede los marcos de esas fórmulas que él utiliza irónicamente para proponer algo distinto de lo habitual. Hay ahora todo un esfuerzo de revaloración crítica en marcha —estimulada por el otorgamiento del premio Cervantes en 1990— de una obra narrativa que comenzó en la década del treinta.

Los inventos, las máquinas, los experimentos, los artefactos propios de la ficción científica o el relato de horror aparecen, pero resultan más cómicos que aterradores. En realidad, esos elementos —siendo característicos de los relatos fantásticos— son parte de una escenografía que no debe distraernos del **asunto esencial de su obra: la presencia del elemento erótico, de la pasión amorosa que resulta desmedida, imposible y casi siempre fatal**, pues pone en peligro la vida misma de los protagonistas. **Los héroes** amorosos **de Bioy Casares son galanes inexpertos cuyos idilios parecen seguir las reglas del «amor cortés»:** extrema idealización, morbosa dependencia emocional, sufrimiento ofrecido como un íntimo tributo del amante. **Sus amadas son tenebrosas o al menos ambiguas**: seres adorables pero vengativos, ángeles que terminan siendo abominables y letales.

Los **relatos** de Bioy Casares están **llenos de fantasmagorías, de sombras, de proyecciones ficticias que parecen reales,** como las de una linterna mágica o una cinta cinematográfica.

El mundo de Bioy Casares suele seguir el clásico patrón del relato fantástico o sobrenatural:

(1) Una situación normal.
(2) Una serie de aventuras peligrosas.
(3) Una revelación o encuentro desconcertante con «otra» realidad.
(4) Fusión con ella o aparente retorno a la normalidad.

De las siete **novelas** que publicó entre 1940 y 1993, la más famosa es la citada *La invención de Morel.* Un fugitivo de la justicia se refugia en una isla que cree desierta pero en la que encuentra extraños personajes, entre ellos una mujer llamada Faustine, de quien, inevitablemente, se enamora. Más extraño es que los demás personajes no parecen notar la presencia del protagonista pese a que repiten gestos suyos. Finalmente descubre que el mundo objetivo no existe: todo es «la invención de Morel», puras imágenes generadas por éste mediante una máquina que filma, registra y proyecta engañosamente la «realidad». Así, lo que vemos es un artificio que la duplica a la perfección. Sabiendo que Faustine es literalmente una ilusión, el protagonista usa la misma máquina para tratar de abandonar su condición humana e ir a reunirse con ella en la eternidad de lo irreal. Este relato, que adopta la forma de un diario o informe, es el paradigma de una novela fantasmagórica, sin personajes reales pues son ficciones dentro de una ficción.

La **obra cuentística** de Bioy Casares es **muy amplia**. Para tener una idea de ella pueden consultarse, en vez de los numerosos libros originales, las colecciones que los antologan más o menos temáticamente: *Historias fantásticas, Historias de amor* (ambas en Buenas Aires, 1972), *El héroe de las mujeres* (Buenos Aires, 1976), *Adversos milagros* (Caracas, 1979) o la antología general *La invención y la trama* (México, 1998). Allí se encontrarán cuentos como «En memoria de Paulina», «El perjurio de la nieve», «El héroe de las mujeres» y «Moscas y arañas», que ofrecen…

- Una clara imagen de la visión del autor.
- Su destreza para tejer tramas complejas y precisas como un mecanismo de relojería.
- Los torneos amorosos que suelen terminar en la destrucción del pretendiente.
- Los sutiles contactos con las imágenes seductoras del cine o la ciencia.
- Etc.

➔ José BIANCO (1908-1986)

Su narrativa se desarrolla dentro de líneas estéticas relativamente próximas o concurrentes con las de Borges, Bioy y Felisberto Hernández, pero el estímulo más directo parece ser el de Henry James. **Su visión funde los planos fantástico, onírico y real con una actitud autorreflexiva**, pues la ficción misma es un gran motivo de su indagación estética.

Las dos *nouvelles Sombras suele vestir* (1941) y *Las ratas* (1943) son sus piezas más conocidas



➔ El uruguayo **Felisberto HERNÁNDEZ** (1902-1964)

La música será, por lo menos **hasta 1942, su modesto medio de sustento** y, siempre, una de las vivencias más profundas de su obra literaria. La música es el elemento clave en el «teatro de la memoria» que el autor monta para sus fascinados lectores: los menudos actos que registra adoptan la forma de una ceremonia o de una representación dentro de otra representación.

Musical, teatral y misterioso es ese mundo del que no conocemos bien las leyes de su puesta en escena, cuál es su argumento, quiénes son sus actores. Todo es un poco implícito y dicho a medias entre susurros e insinuaciones.

Tres actividades dominan en sus narraciones:

- ✓ El recuerdo.
- ✓ La percepción sensorial (principalmente auditiva y visual).
- ✓ La ensoñación.

Hay una inquietante **tensión entre lo concreto y lo difuso**, y frecuentemente una **inversión de la función normal que los objetos cumplen** (los muebles cobran vida propia, los seres humanos parecen muñecos), lo que suele crear el efecto entre cómico y tristón del cine mudo, cuyos mecanismos Felisberto tuvo tiempo, como pianista, de observar muy bien.

- En «**El acomodador**», un cuento paradigmático de Felisberto, el personaje-narrador del título piensa y percibe todo de modo desconcertante, quizá porque padece lo que él llama «una lujuria de ver».
- «**El balcón**». El relato está compuesto como una serie de metamorfosis, metaforizaciones y ceremonias que se contienen unas en otras. El trasvase de personas y cosas hacia otros estados es constante: los objetos se humanizan, las personas se cosifican. Por ejemplo, en verano «la casa se ponía triste». Tanto el anciano como la hija (la mujer que vive en el balcón) y el pianista-narrador traman sus propias invenciones o ritos como una estratagema para bloquear la del otro. Así, montan algo que parece espectáculo privado. Finalmente descubrimos que el anciano y su hija participan en la invención de vidas imaginarias a partir de lo que ella ve desde el balcón, y también que el balcón mismo se ha «suicidado», celoso del narrador.

8. El existencialismo en Hispanoamérica

I. La ficción y la reflexión de Ernesto SÁBATO (1911)

Existencialismo =

- ✓ Filosofía «decadentista», de «inspiración poética», pues «brota de un estado de ánimo, no de una duda crítica».
- ✓ Engloba muchas obras de Céline, Malraux, Sartre, Camus, Graham Greene y otros, sin olvidar al que los precedía a todos —el visionario Kafka.
- ✓ El existencialismo tiene un tono grave y desesperanzado, cuyas raíces surgen de conocidos antecedentes filosóficos: Kierkegaard, Heidegger, Jaspers.
- ✓ Las conexiones de este pensamiento con el «compromiso» marxista —como se ve en Sartre— y con el psicoanálisis lo convirtieron en uno de los movimientos más influyentes a mediados de nuestro siglo.

El autor que mejor ejemplifica esta fase de nuestra literatura, como pensador y como novelista, es el argentino Ernesto Sábato. Desde su primer libro de ensayos, *Uno y el universo* (1945), y hasta ahora, el ejercicio literario ha sido para **Ernesto SÁBATO** una exploración en la zona oscura del alma humana y en el mundo de sus propias obsesiones, buscando las causas de la ceguera moral o emocional como origen de verdaderas catástrofes. Su perfil como escritor es el del contradictor, el que hace las preguntas incómodas, el crítico pertinaz, el **rebelde que a veces duda de su propia causa. Por eso, algunas de sus formas favoritas de expresión son la digresión y la paradoja, que colman sus páginas narrativas y ensayísticas.**

Tres años después de *Uno y el universo* aparece su novela *El túnel*, quizá la primera expresión cabal de narrativa existencialista entre nosotros. Téngase en cuenta que *La náusea* de Sartre es de 1938 y *El extranjero* de Camus es de 1946, y que **la de Sábato tiene semejanzas con ambas**.

Una prueba del **torturado, casi angustioso, proceso según el cual el autor redacta sus novelas** es el hecho de que en el curso de más de veinticinco años desde *El túnel* el autor sólo publicase otras dos novelas: *Sobre héroes y tumbas* (1951) y *Abaddón el exterminador* (1975), después de la cual su silencio narrativo fue total. Hay que tener en cuenta además que



las tres forman una especie de ciclo —a su vez vinculado con sus reflexiones y especulaciones intelectuales—, **con personajes que transitan de uno a otro libro**, ampliaciones de motivos antes presentados y reiteraciones de paradigmas y **símbolos** éticos, como…

- El carácter morboso de la pasión amorosa.
- La obsesión con la ceguera física, emblema de la moral.
- La naturaleza impenetrable y oscura del mundo.
- La estéril lucidez de la conciencia que sólo agrava la sospecha de que la vida no tiene sentido.
- La omnipresencia del mal.
- El extraño lenguaje de los sueños.

El narrador-protagonista de *El túnel* comienza su relato con esta arrogante y terrible confesión: «Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne». El crimen es absurdo porque él ama a María y quizá la mata para probarlo, acto absurdo no muy diferente en el que Mersault, el personaje de *El extranjero*, mata a un árabe «a causa del calor». ***El túnel*** **propone varios niveles de lectura e interpretación**:

- Es una **historia pasional de un hombre obsesionado por una mujer hasta la locura**.
- Es tal vez un **relato policial**, **que invierte las normas del género**: conocemos desde el comienzo *quién* es el asesino y toda la pesquisa se reduce a saber (sin resolverlo) *por qué* la mató
- Pero, sobre todo, es el **retrato moral de un alma desesperada**, de una psiquis paranoide encerrada en un túnel sin salida, que se presta a una explicación psicoanalítica de traumas y complejos.

En la página que antecede su relato, *Sobre héroes y tumbas,* Sábato escribe: «Existe cierto tipo de ficciones mediante las cuales el autor intenta liberarse de una obsesión que no resulta clara ni para él mismo. Para bien y para mal, son las únicas que puedo escribir».

Hay una intensa correlación entre las novelas y los ensayos de este autor. Su amplia obra en el segundo campo refleja las plurales preocupaciones de este típico hombre-testigo de su tiempo: filosofía, estética, ética, ideología, política, arte… Puede decirse que **Sábato amó las contradicciones.**

9. La superación del regionalismo; del Realismo Mágico a lo Real Maravilloso

Las innovaciones de la novela moderna europea y norteamericana, así como a las teorías de Freud y a otros avances científicos y culturales que coinciden en relativizar la certeza de que nuestra experiencia del mundo es homogénea.

I. La superación del regionalismo ➔ La novela: los grandes maestros del medio siglo

(1) Los terribles dioses, héroes y hombres del guatemalteco Miguel Ángel ASTURIAS (1899-1974)

I. Semblanza biográfica

La coherencia y consistencia de su largo ciclo creativo es reconocida como punto de arranque de la gran novela hispanoamericana contemporánea, en base a **tres facetas indisolubles en su vida**:

- La del periodista y pensador.
- La del escritor.
- La del ciudadano guatemalteco preocupado por la realidad de su país.

Todavía no disponemos de una bibliografía completa suya. Con todo, sobresalen, a nuestro entender, cuatro períodos básicos para interpretarla adecuadamente…

Los años juveniles

Nace en Guatemala en el seno de una familia burguesa. Allí crece en unión de otros niños indios y se enfrenta a un universo ancestral y auténtico. Estudia la carrera de Derecho y publica su tesis doctoral *El problema social del indio (1923).* Es un trabajo de juventud que revela sus carencias de información y la estrechez ideológica de la universidad guatemalteca por esas fechas.



Su etapa parisina

En 1924 embarca para Londres, so pretexto de especializarse en Derecho Internacional: pero pocos meses después ya está afincado en París como corresponsal de *El Imparcial* y dispuesto a realizar la misión para la que se cree destinado. **Estos nueve años de su vida (hasta el 1933) son decisivos en su formación y en su orientación literaria**. Resultaron esenciales en la creación de su **magno proyecto literario** y en su especial percepción del «**realismo mágico» como conocimiento del mundo y como conocimiento estilístico**. Pero su inquietud intelectual y política es infinitamente mayor.

Estando en París, Asturias hizo estudios antropológicos sobre el mundo maya —que en verdad había empezado a descubrir cuando estuvo en Londres en 1923.

Un breve recuento de sus actividades en este periodo produce asombro por su cantidad y variedad. Publica sus *Leyendas de Guatemala,* **escribe su gran novela *El Señor Presidente*** y la termina antes de su regreso a Guatemala con el título de *Tohil,* y **publica sus 455 artículos, crónicas y cuentos en *El Imparcial,*** que son la **base de su estructura ideológica y conceptua**l, amén del origen de la animadversión de muchos de sus compatriotas.

Su retorno a Guatemala

Regresa precedido de numerosas crónicas periodísticas en las que se ensalzan sus meritos literarios. Pero cuando llega en agosto de **1933** su patria está bajo **la dictadura de un nuevo general.** El signo de Tohil vuelve a marcar los días del pueblo guatemalteco y Asturias se autoexilia en su propia tierra. Se hunde en la noche guatemalteca **y no publica prácticamente nada durante 13 años, buscando consuelo en la mujer y en la bebida**. Cuando Arbenz y Arana derrocan a Ubico en 1944, Asturias, alejado de la revolución, huye a México. Pero los revolucionarios no habían olvidado sus escritos periodísticos, y exigen que Asturias participe en los proyectos de gobierno. Renace de nuevo el escritor y el político, a cargo de…

- *El Señor Presidente*
- *Hombres de Maíz*
- *Viento fuerte*
- *El Papa Verde*

Su exilio definitivo y su consagración mundial

En 1954 se acaba la estancia de Asturias en su país. Desde este momento, y hasta su consagración mundial, se convierte en un **exiliado itinerante**: Buenos Aires, Moscú, China, La Habana, Bucarest, Roma… son lugares que subrayan el viacrucis de este escritor «apátrida» que, no obstante persecuciones y cárcel, continúa impenitente en su proceso creador hasta su muerte en Madrid:

- *Week-end en Guatemala*
- *Los ojos de los enterrados*
- *El Alhajadito*
- *Mulata de tal*
- *El espejo de Lida Sal*
- *Malandrón*
- *Viernes de Dolores*

II. Su obra de creación narrativa

Su obra tiene **dos vertientes**: la **telúrica** [del planeta Tierra o relacionado con él] y la **social**. Una y otra constituyen una perfecta unidad, en que el mito, su presencia estructurante, opera como respuesta eficaz a la realidad guatemalteca que Asturias percibió con tanta intensidad. Quizá en ello consista su originalidad y la de su realismo mágico, así como su magisterio en la renovación de la novela hispanoamericana contemporánea.

Su realismo mágico es su intento de conjugar el surrealismo intelectual francés y español como parte de una tradición propia, y el surrealismo como actitud vital del indígena o, lo que es lo mismo, como característico de la naturaleza y la vegetación americanas. Para Asturias, el realismo mágico es una cualidad inherente a las mentalidades primitivas para las que no existe diferenciación entre lo real y lo irreal, entre lo soñado y lo vivido.



Su narrativa hasta *El Señor Presidente*

— ***Leyendas de Guatemala*** (Madrid, 1930),



Es su primer libro, y en él se nota el impacto de su descubrimiento de la fantasía y el antiguo saber mayas. Es más, este libro augural, *Leyendas de Guatemala,* es el **punto de partida de toda su obra posterior**.

El lector se siente envuelto en la atmósfera de los **libros sagrados mayas**, sobre todo del *Popul-Vuh,* y sorprendido por el aluvión de metáforas y riqueza del lenguaje, poblado de recursos onomatopéyicos, y con un ritmo musical mezcla de sonido y de imagen. En este sentido, quizá convenga resaltar la superposición de códigos plásticos y literarios existente en la primera edición, al colocar al final de cada leyenda un grabado maya que la resume gráficamente. Todo ello confiere al libro un **fuerte lirismo**, del que emana la visión poética de Asturias, **teñida por un sentimiento de nostalgia** que colorea sus contornos afectivos. Los continuos pasos de la realidad a la irrealidad, del sueño a la vigilia, crean en *Leyendas de Guatemala* un clima espiritual en el que adquieren vida propia leyendas como *Los brujos de la tormenta primaveral, La leyenda de Cadejo* o *El alacrán de Fray Gómez.* La clave del libro quizá se encuentre en *La leyenda del volcán,* en cuyo final se alza, común símbolo, la perdida memoria de las grandes ciudades muertas y de la raza vencida y sepultada, con su correlato simbólico de un mundo feliz irremediablemente perdido.

Podríamos considerar *Leyendas de Guatemala* un **rescate-fundación del mundo indígena que representa a la vez un símbolo nacionalista (el mundo maya) y un signo socialista (la comunidad indígena); ambos dentro de una concepción antiimperialista.**

Contiene **siete textos** generalmente considerados **cuentos** aunque resulten **difíciles de clasificar** porque son relatos con un fuerte elemento mitopoético. **Son «historias-sueños-poemas»**. Cada relato es un surtidor de imágenes de las sucesivas metamorfosis que sufren personajes que son una mezcla indefinible de dioses y hombres deambulando por un espacio que se parece al cielo pero también al infierno. **Algo importante: hay aquí un nuevo arte de contar**; estamos ante los **gérmenes** mismos de lo que más tarde se llamaría «**realismo mágico**».

— El Señor Presidente

La «**novela de dictadura**» intenta dos objetivos muy distintos: quiere ser…

- ✓ Un <u>retrato</u> (una caricatura, más bien) <u>de la dictadura</u> ➔ **A primera vista,** *El Señor Presidente,* **se percibe su deuda con el expresionismo valleinclanesco de *Tirano Banderas,* y con lo esperpéntico y caricatural**. El efecto deshumanizador o

fantasmagórico está subrayado por el hecho de que la mayoría de los personajes no tienen nombres, sino apodos, y que el Señor Presidente no tiene sino ése. Se trata de figuras o emblemas, más que personajes. La novela no es una representación realista o histórica de la dictadura, sino una deliberada deformación o exageración de ella misma.

- ✓ Un experimento con el lenguaje narrativo ➔ Su **trama** es muy simple: el **asesinato del coronel Parrales Sonriente**, a manos de Pelele, desencadena el mecanismo de terror de la dictadura para eliminar –so pretexto de buscar a los responsables del asesinato– a los pocos personajes, si no opositores, sí con cierta capacidad de disidencia, que pudieran cuestionar el omnímodo poder del Señor Presidente.

Conviene tener en cuenta siempre que hablemos de *El Señor Presidente,* el **simbolismo religioso invertido** que subyace en su composición narrativa, descontando las numerosas citas explícitas **de la Biblia**. Esta novela ha sido considerada por algunos críticos como la novela de la dictadura. No obstante, bajo el aparente tema de la novela se esconde una metáfora de la condición humana, en la que la inversión del mito bíblico del ángel caído adquiere una importancia fundamental. El omnipresidente (aunque no aparezca en toda la novela), **omnisciente y todopoderoso Señor Presidente**, es una encarnación de Tohil, dios maya que se alimenta de víctimas humanas. La rebelión de Cara de Ángel resulta una parodia de la del Luzbel bíblico, en la que el triunfo de Dios Padre supone el triunfo definitivo del mal.

La crítica ha subrayado la fuerte **estructura trenzada de la novela, como cubista**, maya, que alterna el punto de vista del **narrador extradiegético** con el de, al menos, diez personajes diferentes.

En fin, salta a la vista de cualquier lector avezado la ironía del título; la versión degradada de la realidad, que se manifiesta en lo grotesco y esperpéntico de personajes y nombres, en la abundancia de lo sórdido y de los claroscuros, y en la **omnipresencia del miedo y de la incomunicación humanas**. Las **novedades** fundamentales son dos:

1) El **lenguaje**: una nueva concepción de la novela como «hazaña verbal»
2) Lo **mágico**: una nueva actitud ante la realidad.

De ahí que no sea exagerado afirmar que la preocupación por el lenguaje que caracterizó a todos los nuevos novelistas, y que culminó, de algún modo, en *Tres Tristes Tigres,* de Cabrera Infante, empezó a manifestarse en *El Señor Presidente.*

El mito en *Hombre de maíz*

Hombres de maíz (1949) es un relato mítico que puede leerse como una interpretación de lo que el pueblo maya fue en su esplendor prehispánico y lo que es ahora, agobiado por las dictaduras, la injusticia social y las amenazas imperialistas; nadie había contado —así, integralmente— esa otra historia de Guatemala. La novela puede intimidar al lector por su hermetismo y su conjunción babélica de tantos niveles discursivos. Lo que se había considerado una estructura desarticulada o inexistente, en la que los capítulos y secuencias no se articulan de modo «racional», es el resultado del designio consciente de hacer confluir el tiempo histórico real con el mítico, en el que las coordenadas pasado, presente y futuro se mezclan y anulan mutuamente. Asturias se pone la máscara del narrador oral de cosmogonías y sucesos, de los cuales él es el único escriba e intérprete. Hay un punto en el que esa forma ancestral de comprender el cosmos y fabularlo se encuentra con técnicas y retóricas modernas: la escritura automática, la jitanjáfora, la irracionalidad vanguardista, etc.

Es característica la **incorporación de elementos populares de honda raíz indígena**, como el mito de la búsqueda de la esposa que abandona al marido, o la presencia permanente del náhual (espíritu protector) en cada persona. La novela está **basada en un hecho real**, la **lucha de los indígenas y los maiceros que habían recibido porciones de tierra de manos del gobierno guatemalteco.** Para los primeros, las tierras de la selva eran patrimonio de sus deidades, para los segundos significaban tierras sin cultivar. El mosaico de encuentros y desencuentros, de presencias y ausencias, es un medio de subrayar las distinciones entre las dos culturas separadas y la naturaleza arbitraria e intrascendente del individuo aislado en la cultura occidental. Sobre esta base argumental, que se anuda en un momento histórico de 50 años (1900-1949), Asturias se remonta en el pasado para ofrecer al lector la historia de la humanidad en tres círculos concéntricos ensamblados perfectamente con sus propias vivencias autobiográficas:

- El tribalismo (mundo occidental)
- El colonialismo (América desde la Conquista)
- El neocolonialismo (Guatemala desde 1900)

Hombres de maíz consta externamente de 6 partes, denominadas cada una de ellas con el nombre de un personaje fundamental en su desarrollo, más un breve epílogo. Pero la sexta parte es tan extensa que constituye exactamente la mitad de la novela. El **mensaje final** de *Hombres de maíz* se concreta en su brevísimo epílogo, donde se exaltan los **valores comunales** del lenguaje y la producción colectivos, de la reproducción de la especie y de la cultura con imágenes que asocian y emparentan al hombre con las hormigas.

Sus novelas de compromiso político-social

Tras la publicación de *Hombres de maíz,* la narrativa de Miguel Ángel Asturias entra en un periodo **caracterizado** por un más abierto **compromiso político-social**. Pero no por eso abandona la perspectiva mágico-mítica alcanzada en esa novela.

Trilogía bananera

(1) *Viento fuerte:* se narra el esfuerzo titánico por transformar la estructura económica de los llanos costaneros del Pacífico y la lucha de los pequeños empresarios contra el anexionismo monopólico de la United Fruit Company («la Tropicaltanera»).

(2) *Papa Verde,* sobresale en su carácter épico a *Viento fuerte,* pues narra la historia de la Tropicaltanera desde su fundación.

(3) *Los ojos de los enterrados,* donde culmina el tratamiento del mito y de la magia como elementos orientadores de la actuación social de los hombres. En ella se relata la victoria del pueblo guatemalteco sobre la dictadura de Ubico y sobre el poder de la United Fruit Company. De ahí que haya sido definida como «la novela de la esperanza»: los ojos de los enterrados podrán cerrarse con el triunfo de la justicia.

La recepción **crítica** de la trilogía bananera ha sido muy desigual. Algunos de los detractores la acusan de ser una **composición maniquea**, de estar supeditada a la protesta social. Por eso se considera en conjunto como una obra menor de Miguel Ángel Asturias. Sin embargo, otros subrayan los logros y la maestría del escritor frente a un tema tan relevante en la historia nacional guatemalteca, su **dominio de los diálogos** como procedimiento literario que permite al lector profundizar en el complejo universo centroamericano, y su proyecto ideoestético de **búsqueda de la definición nacional**. No puede decirse que la trilogía bananera carezca de elementos mitológicos, pero sí es cierto que su significado no es poético, sino social, y que **importa más el mito como mensaje que como elemento estético** o fundamento imaginado del realismo mágico.



Week-end en Guatemala

Se compone de **ocho relatos**, cuya finalidad está en función de una construcción literaria que pretende fijar un momento inolvidable y trágico de la historia patria (para Asturias, el **reparto de tierras que la reforma agraria de Arbenz realizó en detrimento de los intereses fruteros de la United Fruit Company**).

Viernes de Dolores

El ciclo político de la narrativa asturiana (iniciado con *El Señor Presidente)* se cierra con *Viernes de Dolores.* La novela presenta una **estructura circular**, que se desarrolla en 3 partes, y nos lleva de la muerte a la muerte. Desde las primeras páginas de la novela el narrador nos sumerge en un mundo de muerte y desolación.

El regreso al universo narrativo del mito

Con la excepción de *Viernes de Dolores,* Asturias vuelve en su última fase de creación narrativa a la magia del sueño, la sugestiva atmósfera del mito, de la leyenda y de las tradiciones populares. O por citar sus propias palabras, **vuelve a «expresar el sentir y el pensar de las gentes de mi raza», y se propone «revivir todos los mitos, revivir todas las creencias, recrear todas las leyendas»:**

- *El Alhajadito*
- *Mulata de tal*
- *El espejo de Lida Sal*
- *Malandrón,* de subtítulo significativo (*Epopeya de los Andes Verdes),* supone un juicio crítico contra la Conquista.

****

(2) El mexicano Agustín YÁÑEZ (1904-1980) y las profundas voces de la tierra mexicana

No importa cómo juzguemos hoy su obra, no podemos negarle el mérito de haber sido el **primer novelista en introducir en México las técnicas del monólogo interior, el contrapunto de voces narrativas y planos temporales, etc.**

Sus primeros libros son ensayos o meditaciones, escritos con una prosa de vuelos líricos, sobre el México de tierra adentro que conocía tan bien. Ese lirismo de su lenguaje es lo que más destaca en sus primeros intentos narrativos: cuentos y novelas cortas como *Flor de juegos antiguos* (Guadalajara, 1942) y *Archipiélago de mujeres* (México, 1943). No es hasta *Al filo del agua* (México, 1947) que alcanza su madurez artística.

En verdad, **Yáñez era un narrador muy ambicioso, que quería ofrecer en sus novelas un cuadro completo de la vida mexicana**.

****

(3) Las arquitecturas barrocas del cubano Alejo CARPENTIER (1904-1980)

La arquitectura y la música, campos que tentaron vocacionalmente al joven Carpentier antes de dedicarse a la literatura y que **se quedaron siempre con él.** De hecho, su afición por la música lo llevó a colaborar en varios proyectos con grandes figuras de la música europea, como Darius Milhaud. Sirva de ejemplo *Ese músico que llevo dentro* (La Habana, 1980).

Su primera novela, *¡Ecue-Yamba-O!* (Madrid, 1933) [el mismo año hizo en París una versión escénica de la obra]. El título significa, en lengua africana, «Alabado sea el Señor» y tiene un **tema «negrista**» (el subtítulo dice «historia afrocubana») **sobre la vida de los trabajadores de color en los ingenios azucareros y sus prácticas religiosas**. Es un libro útil para ver desde dónde comienza el aprendizaje novelístico de Carpentier.

La novela —que subtitula «Relato»— *El reino de este mundo* (México, 1949). Es la primera de sus obras que produce un impacto profundo en nuestras letras. **El histórico PRÓLOGO que la acompaña es tan célebre como ella misma**.

- El texto no llevaba título pero fue refundido como «De lo real maravilloso americano» en *Tientos y diferencias* (México, 1964). Así, fue releído en el contexto de la renovación novelística de los años sesenta y visto como lo que en realidad era: el **primer manifiesto de una estética, el llamado «realismo mágico».**
- **El texto documenta su desencanto con la escuela surrealista**. En cierta medida el ataque está dirigido, más que contra el surrealismo, contra ciertos surrealistas.



No hay que inventar prodigios: están ante nuestros ojos, si logramos contemplar la realidad desde un ángulo insólito que revele su esencia y originalidad.

- El **otro objetivo de su ataque** es la «**literatura comprometida**» de quienes dan a lo real «un significado gregariamente político», que también rechaza.
- Ni experimentos surrealistas ni literatura de tesis: Carpentier presenta el realismo maravilloso como una alternativa americana a esas dos opciones, como una fusión de conceptos que solían considerarse divergentes. «Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe». La estética barroca es el vehículo ideal para lograrlo, uniendo así permanentemente el concepto al estilo por el que sería reconocido.
- El realismo mágico es una *poética*, un lenguaje y una visión narrativa que los novelistas hispanoamericanos parecen haber manejado mucho mejor que otros.

El reino de este mundo.

- **Lo que cuenta la novela** está básicamente en los libros de **historia haitiana**: el régimen colonial francés, las rebeliones de Mackandal y Boukman, la campaña militar del General Leclerc, la monarquía negra de Henri Christophe, etc. **La novela ofrece en sus escasas ciento veinticinco páginas una extraordinaria síntesis de una historia muy compleja**. La clave de esa síntesis está en la habilidad del autor para concentrar nuestra atención en los momentos en los que la Historia es contradicha por las fuerzas de la Naturaleza.
- Asimismo, **ficcionaliza los sucesos históricos**. El lector tiene la sensación de que los acontecimientos históricos no se mueven hacia adelante, en una dirección lineal, sino como un ciclo de repeticiones y retornos fatales: todo se cumple en fechas simbólicas (generalmente en domingos y en ciertos meses del año) y como anunciado por profecías y señales divinas.

Los pasos perdidos (1953) y *El Siglo de las Luces* (1962), publicadas ambas en México, forman, con *El reino de este mundo,* un conjunto impresionante que se conoce como la «**trilogía de lo real maravilloso**», que es el corazón de la obra creadora del autor.

Los pasos perdidos (1953)

- Está concebida como una rigurosa obra de arte.

- Es una **novela de aventuras** y descubrimiento de una naturaleza exótica y desconocida
- Es el **diario del viaje que un hombre realiza en busca de sus propias raíces** y para calmar sus propias ansias creadoras, que termina convirtiéndose en una travesía en el tiempo, pues lo lleva a un mundo detenido en el primer día de la creación
- Es una **meditación sobre el papel de arte en nuestros días**, tras la explosión de la vanguardia que ha dejado todos los conceptos tradicionales en ruinas y denunciado sus valores
- Es una introspección, con fuertes marcas existencialistas y hasta kafkianas, de un hombre que ha visto encenderse y apagarse las llamas de la Segunda Guerra Mundial y que enfrenta una atmósfera sombría y angustiosa; es un diálogo entre las coordenadas culturales de Occidente y las de América, entre las asfixiantes urbes con cielos de metal y de hierro —así nos lo recuerda el epígrafe inicial— y los espacios virginales de la selva, etc.

– **La ficción se apoya considerablemente en elementos autobiográficos**. **El anónimo protagonista-narrador es un hombre culto, musicólogo por vocación**, que trabaja como técnico de sonido y vive inmerso en el ambiente de la ciudad moderna. Pero es principalmente en la **contextura espiritual** del personaje donde encontramos la mayor identificación con las preocupaciones profundas del autor: el **dilema**, nunca resuelto, **de pertenecer a dos culturas, la que lo une al mundo occidental de origen europeo y sus raíces criollas**, situación que genera en él una constante ansiedad o ambivalencia. Ese vaivén está subrayado en el relato por la insistencia en dos expresiones: «el mundo de *aquí*» y «el mundo de *allá*», cuyos referentes (Nueva York-Europa, América) se alternan según donde transcurra la acción.

– **Pocas novelas, hispanoamericanas o no, han presentado una parábola más exuberante del destino trágico del artista moderno**, mito creador de otros mitos permanentes, ficción que genera otras ficciones.

– Es significativo el hábito de Carpentier de usar mayúsculas para señalar personajes, situaciones, lugares e ideas: son parte de un juego o tejido de elementos de validez universal.

El siglo de las luces

- Está inundada por torrentes de acción colectiva, de grandes movimientos históricos y por personajes ficticios que se entrecruzan con los reales. **En cierto sentido, es una novela histórica**. La primera virtud de la obra es que, pese a brindar una puntual información sobre grandes acontecimientos políticos (la Revolución Francesa, los movimientos de rebelión en el área caribeña, los levantamientos de La Moncloa en España), la ficción los absorbe por completo y nos los hace vivir como parte de ella.
- La noción de vasto desorden y violento cambio se reitera en la novela con un ritmo creciente.
- La grandiosidad de la composición novelística de tantos vastos acontecimientos históricos tiene un marcado acento arquitectónico o plástico, en todo caso visual, pues numerosas escenas están montadas a la manera de cuadros o grabados.

Tras la trilogía, la obra carpenteriana prosiguió con varias obras, algunas de las cuales compiten en grandeza con las estudiadas o que le permitieron explorar nuevos caminos con suerte diversa.

- La preciosista novela corta Concierto barroco (México, 1974) tiene un complejo diseño narrativo que utiliza —como esa forma de composición musical— una precisa gama de temas, tonos, motivos, timbres, variaciones y asociaciones estéticas. En sus apretadas páginas, Carpentier hace una suntuosa travesía que liga los más dispares personajes, ambientes y situaciones: Vivaldi y un músico cubano, Stravinski y Louis Armstrong; Shakespeare y México, Moctezuma y Silvestre de Balboa, Turner y Wagner, Haendel y Scarlatti, etc. El autor ha dicho que esta *nouvelle* es «una especie de *Summa Theologica* de mi arte por contener todos los mecanismos del "barroquismo" simultáneamente».
- Más amplios vuelos tiene *El recurso del método*, que puede considerarse la mejor novela tardía de Carpentier. **Con este libro, Carpentier se suma a la tradición de «la novela de la dictadura»**. Su protagonista es una composición o montaje de varios personajes y situaciones reales, míticos o imaginarios.
- *La consagración de la primavera* (México, 1978) tal vez sea la novela más ambiciosa de este período; desafortunadamente su ejecución se queda corta. El resultado estético de esta mezcla de crónica familiar, ensayo y novela es algo dudoso.

(4) El infierno de la imaginación del uruguayo Juan Carlos ONETTI (1909-1994)

Es Onetti **maestro de la visión negra y despiadada del comportamiento humano**. Es el primer autor en alcanzar resultados estéticamente válidos al tratar de convertir el relato en un espacio donde se examina el acto de escribir; la autorreferencialidad, hoy tan de moda. En esos gustos se anunciaba un cambio radical para nuestra literatura: la **indagación en las profundidades de la psiquis, en relación consigo misma y con los demás**. Así, los grandes motivos de su obra serán

- ✓ La soledad,
- ✓ La alienación,
- ✓ La culpa,
- ✓ La incomunicación,
- ✓ La absurdidad del mundo real y las estrategias de la imaginación para aliviarlas.

De esta forma, Onetti se adelanta a muchas teorías y prácticas de la llamada «**metaficción**». Somos manipulados hábilmente para que no olvidemos que **lo que leemos es un texto surgido de la imaginación, no un trozo de vida.**

Dos primeras novelas:

El pozo (Montevideo, 1939) y *Tierra de nadie* (Buenos Aires, 1941). Siendo en muchos sentidos notable, *El pozo* era sólo la introducción a un mundo que resultaría cada vez más infernal, asfixiante y complejo. Dejando sin mencionar siquiera otros libros, dos de las novelas que publicaría entre las décadas del cuarenta y del cincuenta dan cuenta de la agudización de ese proceso: *La vida breve* (Buenos Aires, 1950) y *Los adioses* (Buenos Aires, 1954). No debemos olvidar, sin embargo, su inicial volumen de relatos *Un sueño realizado y otros cuentos* (Montevideo, 1951), que lo reveló como un gran maestro del género, lo que se confirmaría más tarde con *El infierno tan temido* (Montevideo, 1962).

La vida breve supone un intenso cuestionamiento en diversos niveles:

- Es un relato sobre un relato, cuyas convergencias, divergencias y variantes otorgan al lector un papel muy importante.



- Explora la relación autorial con el texto producido y con sus personajes, que a veces lo desplazan en esa función, al modo de Unamuno o Pirandello.
- Crea un hiato o distorsión entre el mundo real y el ficticio.

La ambigüedad es crucial en toda la obra onettiana, pero es esencial en *Los adioses*. Es una **novela sobre la relatividad de la mirada y la imposibilidad de ser objetivos**. En este caso, tenemos a un exatleta que, enfermo, va a un sanatorio a pasar sus últimos días. En cierta medida, el testigo se apropia de esa vida y la cuenta a su modo, prácticamente *re-viviéndola* a su antojo, recreándola de acuerdo con sus obsesiones personales.

Del Onetti cuentista y autor de relatos breves, quedémonos con una sola pieza: «El infierno tan temido».

En la década del sesenta, el autor alcanzó, a la vez, una nueva madurez y su mayor popularidad, como precursor de lo que entonces parecía caracterizar la novela hispanoamericana. De esa producción hay que destacar al menos dos novelas (*El astillero*, Buenos Aires, 1961 y *Juntacadáveres*, Montevideo, 1964) y su primera recopilación de *Cuentos completos* (Buenos Aires, 1967) donde incluye el admirable «Jacob y el otro», de 1961. Sólo podemos ocuparnos de las primeras. Ambas narraciones están profundamente relacionadas, no sólo porque **configuran una especie de díptico novelístico**, sino porque **están protagonizadas por el mismo Larsen** —una de las más memorables creaciones del autor— y **ocurren ambas en Santa María**, un territorio donde nuevos y viejos personajes del autor se congregan o dispersan, cada uno en busca de su destino.

- En *El astillero,* Larsen se empeña en llevar adelante un proyecto (la rehabilitación del ruinoso astillero del puerto cercano a Santa María), que ocupa sus días como una misión superior. El astillero es una estratagema para encubrir el sinsentido que lo rodea y la certeza de su fracaso. *El astillero* es una **parábola sobre la imposibilidad de la salvación**. Novela de la inmovilidad y la inercia, donde los actos que se repiten subrayan la asfixia vital y la inutilidad del esfuerzo humano: **todo conduce a un punto muerto**, todo es estéril y da vueltas en redondo sin llegar a ninguna parte.
- *Juntacadáveres* es el apodo que Larsen se ha ganado por sus actividades de proxeneta: absurdamente, recoge a las prostitutas más arruinadas y trata de ganar dinero con ellas. Por un lado, la novela cuenta toda esta sórdida historia, que

explica la conflictiva relación de Larsen con Santa María; por otro, la del joven Jorge Malabia y Julita, su cuñada viuda. Estas distintas historias se cuentan —cada una con un narrador diferente— en forma paralela, pero convergen progresivamente y se funden al final. No sólo cada una ilumina o distorsiona a la otra, sino que ambas albergan otras historias secundarias, algunas con un valor casi autónomo. Todas coinciden en un motivo central en la obra de Onetti: la expulsión del paraíso y la caída en el mundo del mal sin término.

****

(5) El orbe barroco de José LEZAMA LIMA (1910-1976)

Pensaba y escribía torrencialmente, como si su lector pudiese seguir todos los recodos y sutilezas de un universo rebosante de ideas, referencias, citas, insólitas asociaciones y sobre todo *imágenes* cuya hondura y alcances requerían una excepcional concentración. **Lezama sabía pensar con imágenes, no importa si escribía poemas o ensayos.**

Aunque la fuente de su saber era básicamente libresco, no se trata de un conocimiento reseco y frío porque estaba ligado a una intensa sensualidad por el paisaje del trópico, el sabor de sus frutas y el color de su flora, el fresco soplo de la cultura popular criolla: música, comidas, fiestas y otras expresiones folclóricas. **Era, como Reyes, un erudito a la vez que un hedonista.**

Los cuatro primeros libros que publicó Lezama son poéticos, todos en menos de una década y todos en La Habana: *Muerte de Narciso* (1937), *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigiliosas* (1945) y *La fijeza* (1949). Luego hay un paréntesis hasta *Dador* (1960) y después otro hasta el póstumo *Fragmentos a su imán* (1977), también en La Habana, que cierra el ciclo,

Muerte de Narciso es, en realidad, un solo poema, una elegía no muy extensa en la que el autor recrea el mito clásico con imágenes cuya extrema depuración, sutileza y refinamiento aspiran a «la perfección que muere de rodillas» y a una total autonomía respecto del mundo real. **Sus modelos son clásicos (su amado Góngora, sobre todo), aunque el verso es** libre.

En *Enemigo rumor* **mezcla metros y estrofas tradicionales con versos libres en composiciones que siguen teniendo un intenso temple gongorino**. El libro incluye unos «Sonetos a la Virgen» y otras composiciones religiosas o místicas bajo el irónico título de

«Sonetos infieles», que nos recuerdan algo importante: **el catolicismo tradicional al que Lezama se mantuvo siempre fiel** y que robusteció con sus lecturas de Pascal, C. S. Lewis, Chesterton y Claudel.

En *Aventuras sigilosas* vuelve al verso libre, y **se observa el inicio de un abandono de Góngora por Quevedo**: la dicción se adensa, adquiere una gravedad filosófica y conceptual que registra un mundo fantasmágico, cruel o grotesco.

La fijeza intenta algo extraño, que sólo puede verse en la poesía de Martín Adán: **la fusión del lenguaje barroquizante con las incongruencias y anomalías de la vanguardia**, a veces sin abandonar el metro regular.

Dador es su libro poético más citado. La primera parte (el libro tiene tres) está ocupada por el poema en prosa y verso que le da título, el más extenso y complejo que jamás escribió. **Abundan más que nunca los poemas extensos**, una forma que Lezama siempre ha favorecido porque parecen adecuarse a su concepto de la poesía: más que poemas con un tema preciso, lo que le gusta es componer textos *alrededor* de múltiples asuntos a la vez, con una estructura muy laxa, unidos sólo por un clima o tonalidad que él les imparte. Pero aun dentro de esos términos, hay textos notables: el citado «Para llegar a Montego Bay», «Venturas criollas», «Recuerdo de lo semejante», «Nuncupatoria de entrecruzados» y «El coche musical», que son verdaderos festines verbales.

Podemos examinar ahora, casi como si fuese una culminación de su obra poética, la citada **novela *Paradiso***, que es el libro que verdaderamente **difundió su nombre por todas partes**, a tal grado que fue asimilado, por coincidencias cronológicas y estéticas, con las novelas del «boom».

- *Paradiso* **es la típica novela de un poeta, o una novela-poema**. Lo que había desparramado en su poesía aquí queda integrado en una visión orgánica de los principios supremos que rigen el cosmos: vida, muerte y re-nacimiento. Esas tres fases o gradaciones quedan ilustradas en la vida del protagonista de *Paradiso*, José Cemí, cuyo ciclo se cerrará finalmente en la incompleta novela póstuma *Oppiano Licario* (México, 1977), nombre del maestro y protector de Cemí.
- **La cuestión del ser y del conocer es uno de los grandes temas** de *Paradiso*. La obra está construida sobre el concepto de que todo conocimiento, si alcanza lo

profundo, es también oscuro y transgresor, una rebeldía, una usurpación del orden divino y también un descenso al Hades.

- La novela **tiene dos niveles reconocibles**:
  - El inmediato o cercano (el círculo familiar de Cemí).
  - El lejano o trascendente (el del mito y los arquetipos humanos).
- *Paradiso* es un inmenso poema-relato de **setecientas páginas** que **recuerda en muchas instancias a *En busca del tiempo perdido* de Proust.** Los pasos de Cemí y la progresión novelística pasan por tres etapas o momentos del camino iniciático:
  - El primero es la descripción de la vida doméstica del personaje en sus años de niñez, reino de la protección, el placer y la inocencia (caps. I-VII).
  - El segundo narra el descubrimiento del erotismo (en este caso, homosexual o más bien andrógino) y la caída en el mundo pecaminoso y diabólico, simbolizados por Godofredo, Farraduque y otros personajes (VIII-XI).
  - El tercero relata el proceso de regeneración de Cemí mediante el ejercicio de su alta vocación poética que le permitirá alcanzar la trascendencia que buscaba (XII-XIV).
- A su vez, **la amistad o amor platónico de Cemí con Fronesis y Foción da origen a la tríada fundamental de la novela.**
- Quizá la **mayor virtud** de esta monumental construcción novelística, la que permite que funcione como tal pese al aplastante material erudito y abstracto, sea la rara **destreza con la que lo verosímil y lo inverosímil, lo sensorial y lo intelectual, se consolidan** —mediante lo que él llamaría «vasos órficos»— **y dejan de oponerse.**
- **Lezama es cubanísimo**, es decir, al mismo tiempo que se destaca su universalidad, hay que subrayar su «cubanidad», que da a aquélla un sabor peculiar y que él integraba a su amor por el mundo de los clásicos hispanos que conocía a fondo y sin negar lo africano y lo indígena.
- Lezama no es (ni quiere ser) un escritor fácil. «**Sólo lo difícil es estimulante**» reza su más famoso lema en la primera línea de *La expresión americana*. **La forma favorita de Lezama es la espiral**, cuyo movimiento envolvente e indefinido se sobrecarga con una decoración obsesiva. Lenguaje asfixiante y asfixiado, de asmático que habla entre sobresaltos e interrupciones. Su fantasía verbal puede

caer en galimatías como: «La semejanza de una imagen y la imagen de una semejanza, unen a la semejanza con la imagen» (*Tratados*…).

- **El orden no es una virtud del autor, tal vez porque, como ensayista, sigue a Montaigne, que hacía lo mismo que él: divagar a propósito de un asunto y luego apartarse de él porque encuentra otro más interesante**. En realidad, el de Lezama es un **arte *digresivo.***

****

II. Hacia una nueva leyenda urbana en ARGENTINA y venezuela

➔ Roberto ARLT (1900-1942)

Inaugura la ficción urbana, que representa una **decisiva renovación de la fórmula realista** que toca los límites de lo visionario. Su obra refleja el fenómeno demográfico producido en el Río de la Plata por la creciente inmigración europea y la concentración de trabajadores en Buenos Aires y sus suburbios pobres. La habilidad de Arlt para traspasar las fronteras del realismo llano y descender a las zonas infernales de la urbe y al aspecto tenebroso de la existencia parece coincidir con los esfuerzos innovadores de los narradores que lo siguieron.

Aportaciones:

- *El juguete rabioso* (Buenos Aires, 1926)
- *Los siete locos* (Buenos Aires, 1929), en cuya última página había una nota que decía: «La acción de los personajes de esta novela continuará en otro volumen titulado *Los lanzallamas*», que apareció en 1931; se trata, pues, de un raro díptico novelístico que, en conjunto, representa la obra clave del autor.
- Un notable libro de cuentos (*El jorobadito*, Buenos Aires, 1933)

A partir de 1932 Arlt se consagraría enteramente al teatro.

El protagonista típicamente arltiano es el *outsider*: un hombre fracasado, marginado, confuso y al borde la demencia. **Ese retrato arquetípico se completa con dos notas más: la misoginia y la viva conciencia de su falla existencial**. **El esquema frustración-crisis-aislamiento-muerte se repite**, con variantes, **en su novelística**. Los personajes arltianos sólo se realizan a través de la traición y la destrucción del otro. Arlt dijo alguna vez que quería

escribir libros que tuviesen «la violencia de un *cross* a la mandíbula», y hay que admitir que lo logró. Todo esto indica que podemos llamarlo «realista», por sus técnicas expresionistas, su simbolismo numerológico y cromático, su crispada visión de la sexualidad, sus experimentos con voces narrativas y hasta por ciertas incursiones en el campo del monólogo interior.

➔ El venezolano José Rafael POCATERRA (1888-1955)

Si Pocaterra no era un novelista hábil, sí era un valioso testigo de las luchas que vivió su país y de las cuales fue él mismo un importante actor y víctima. *Memorias de un venezolano de la decadencia* (Bogotá, 1927) es un texto impresionante por su minuciosa y directa información sobre los vericuetos del poder político entre 1898 y 1922, aunque su verdadero valor está en su dramática descripción del infierno carcelario, y en nuestra historia de la defensa de los derechos humanos es un documento que no puede faltar.

➔ El venezolano Jorge Bernardo Núñez (1895-1979)

Cubagua (París, 1931), por remontarse hasta una época tan remota como la conquista española, podría superficialmente considerarse una novela histórica más. Decimos «superficialmente» porque el autor **no intenta una representación mimética de la historia** real, como era habitual entonces. **Lo que importa es la *interpretación imaginaria* que el lenguaje novelístico hace del discurso histórico**, el diálogo entre el mito y la ficción, dos formas distintas pero paralelas que sólo la novela puede integrar. La novela es breve (menos de 140 páginas en la primera edición), con capítulos muy ceñidos y diálogos de gran laconismo.

11. El Boom de la novela hispanoamericana: características generales y principales figuras: C. Fuentes, M. Vargas Llosa, J. Cortázar, G. García Márquez

I. Fama y crítica del «boom»

«**Nueva novela hispanoamericana**» ➔ En pocas palabras podría decirse que el «boom» fue, en primer lugar, una **notable conjunción de grandes novelas a mediados de la década del sesenta y una revaloración de otras, no menos importantes, que habían sido soslayadas o leídas en distinto contexto**. El «boom» funcionó como un imán que concentró la atención sobre un puñado de nuevos autores y sobre sus inmediatos maestros, creando así un diseño o mapa que **redefinió nuestra literatura, específicamente la novela**. Ese cambio consistió en el **surgimiento de una nueva y más amplia capa de lectores, de un auge editorial dentro y fuera del continente**. No se trató, pues, de un movimiento generacional, ni de una estética (aunque el «realismo mágico» fuese abusivamente homologado con él), ni tampoco una conspiración comercial, pese al origen publicitario del nombre.

(1) La aventura triangular del argentino **Julio CORTÁZAR** (1914-1984)

El año 1951 es decisivo: desalentado con la situación política del país, consigue una beca de estudios para viajar a Francia y simultáneamente aparece en Buenos Aires su primer libro importante, *Bestiario*. A los treinta y siete años parece haber encontrado su camino; ese camino estaría estrechamente asociado con París, donde escribiría casi toda su obra restante mientras trabajaba como traductor de la UNESCO.



Obra parisina

Forman el primer grupo tres libros de relatos, *Final del juego* (México, 1956), *Las armas secretas* (Buenos Aires, 1959) e *Historias de cronopios y de famas* (Buenos Aires, 1962), más su primera novela, *Los premios* (Buenos Aires, 1960). Los cuentos son recibidos

con creciente admiración; la novela, con ciertas reservas, quizá por su intelectualismo no del todo bien absorbido por la historia, en sí misma cautivante. Pero de inmediato viene una obra maestra de su tiempo: la novela Rayuela (Buenos Aires, 1963), que lo vuelve instantáneamente famoso y que lo coloca en el sitial de los que definieron la época del «boom».

El mundo de Cortázar tiene sus raíces en el campo de la literatura fantástica. Aun así, no debemos confundir su mundo con el de Borges, cuyo influjo no pudo esquivar. **Cortázar casi nunca se separa de la realidad física: lo que hace es demostrar que, bajo su apariencia «normal» y cotidiana, se esconde un mundo monstruoso, maravilloso, aterrador o impredecible.** Si sueña con unicornios u otros animales imposibles, esas criaturas ocupan espacios tan reales como un ascensor o una cocina o una casa entera. Hay una muy coherente teoría de lo imaginario detrás de la obra cortazariana; esa visión no es muy diferente de la concepción surrealista: **lo maravilloso está en cualquier lado (gracias al azar o la fusión del sueño con la realidad), si sabemos verlo.**

Su concepción suponía una crítica del arte como algo dado y parte de un *establisment*; **amaba la contradicción, la negación y la burla como elementos de su arte, o anti-arte.**

Bestiario, notable libro de cuentos al que pocos —quizá por considerarlo muy borgiano— prestaron atención en su tiempo pero que luego se convirtió en legendario. Ejemplo de cuento: **«Casa tomada»** es un texto que nos permite entender cómo funciona el mundo cortazariano. Lo admirable de este cuento es que **su cualidad enigmática** (que nos niega una explicación unívoca de los hechos) **se manifiesta a través de un lenguaje de llaneza, precisión y naturalidad absolutas, sin estridencias ni efectos mecánicos**. Todo es normal en el mundo de esos dos hermanos que, a los cuarenta años, viven juntos (como «un matrimonio de hermanos») en una vieja casa demasiado grande para ellos, con cuartos vacíos y áreas que apenas visitan. Su vida es un simulacro de la misma, hecha de ceremonias banales o rutinas intrascendentes: Irene teje inútiles prendas de lana, el narrador lee libros (de preferencia franceses) o consulta la colección de estampillas de su padre. Un clima de esterilidad, conformismo e inutilidad los rodea: son un perfecto ejemplo de la «clase ociosa», que vive de sus rentas en una insensata medianía. Un día sienten ruidos al fondo de la casa cuyo origen no pueden precisar bien. En vez de averiguarlo, el narrador cierra con seguro la puerta que lleva a ese lado de la casa y declara con resignación: «Han tomado la parte del fondo». Es esa actitud lo que hace más alarmante o desconcertante lo ocurrido: al clausurar la

puerta se niegan a sí mismos el derecho a saber qué o quiénes han «tomado» el fondo de la casa. El desenlace es inevitable: finalmente esas fuerzas extrañas e indeterminadas avanzan y los expulsan de su propia casa. || Las posibilidades de interpretación son múltiples: están las de raíz fantástica (la casa es tomada por fantasmas), psicológica (esas presencias son símbolos de sus propias obsesiones e inseguridades), alegórica (expulsión del Paraíso), etc. Todo eso es posible.

Una de las formas favoritas para realizar estas trasposiciones o inversiones de lo real en lo irreal es la de la **circularidad de los planos**: «Axólotl», «Continuidad de los parques» y «La noche boca arriba» adoptan el **esquema de la cinta de Moebius**, objeto paradójico que hace de dos planos uno solo continuo sin que aquéllos desaparezcan del todo. Así, el fascinado contemplador del axólotl se convierte en el animal que contempla; el lector de una novela en la que hay un crimen es la víctima del crimen; el motociclista herido y llevado a la mesa de operaciones es el hombre que van a sacrificar en una sangrienta ceremonia azteca. **El esquema tiene que ver con otro aspecto esencial y muy visible en su obra: el motivo del doble.**

Las armas secretas. «Las babas del diablo». La pieza clave de *Las armas secretas* es «**El perseguidor**», tan revelador del mundo interior de Cortázar que justificó una identificación del autor con el personaje, ambos grandes buscadores insatisfechos. **El texto es un conmovido homenaje a Charlie Parker, el gran saxofonista de *jazz*,** a través del personaje de Johnny Carter, cuyo genio Cortázar contrapone a su vida atormentada y caótica, tal como va descubriendo Bruno, su biógrafo y el narrador de la historia. ¿Es todo acto artístico (música, biografía, relato) un fracaso ante la inalcanzable perfección? El autor escribió muchos cuentos magistrales, pero éste puede ser la gran síntesis de todo lo que intentó en ese campo.

Rayuela (1963)

- Es varias cosas a la vez:
  - Una novela aleatoria
  - Una obra abierta
  - Un gigantesco palimpsesto hecho de fragmentos propios y ajenos
  - Un gran juego
  - Una antinovela o parodia del género

- Un resumen o catálogo de la cultura occidental y sus limitaciones frente a la oriental
- Una historia de amor loco
- Un proyecto imposible

– Fue una novela enormemente influyente y popular entre toda clase de lectores, a despecho de su marcado intelectualismo. Estéticamente, puede ser caracterizada por sus rasgos vanguardistas y existencialistas, pero reelaborados con una gran originalidad y libertad y fundidos con otros muy distintos, incluso contradictorios. **Es ese rasgo** de *bric-à-brac*, de *collage*, de *ars combinatoria* o **de suma de hallazgos fortuitos**, **lo que hace de su lectura una experiencia refrescante: hay de todo y para todos.**

– Quedémonos en un nivel que nos permita considerarla como lo que es: **una obra de imaginación y de indagación metafísica**. **La novela lo cuestiona todo: la vida, el amor, el arte, la cultura, la razón y la locura, incluso ella misma y el acto de leerla.**

– Si hay una **forma de composición** que la novela sigue es la de **la constante improvisación, en el sentido jazzístico de la palabra**.

– Lo primero que encontramos al abrir *Rayuela* es un «Tablero de dirección» que comienza diciendo: «A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros». Luego nos informa de que podemos hacer dos cosas: leerlo en el orden normal hasta terminar el capítulo 56, ignorando el resto; o empezar por el capítulo 73 y seguir el orden indicado al pie de cada capítulo hasta acabar el libro completo, lo que obliga a saltar de un lado para otro, como en una rayuela. Por lo tanto, **tiene muchas lecturas posibles. En verdad, es más un acto, una *performance*, que un texto.** Incluso permite una lectura circular o infinita: si elegimos la segunda opción, notaremos que el «último» capítulo es el 131; éste remite al 58 y éste, a su vez, al 131, y así indefinidamente.

– *Rayuela* **no tiene índice** (el tablero lo reemplaza), **pero el lector descubrirá** rápidamente, mientras lee o salta por sus seiscientas páginas, **que hay una especie de estructura tripartita** en un libro aparentemente sin ninguna:
  - La primera parte titulada «Del lado de allá», pues ocurre básicamente en París.

- La segunda (más breve) denominada «Del lado de acá» porque narra acontecimientos en Buenos Aires tras el regreso de París.
- Y la tercera que se llama «De otros lados (Capítulos prescindibles)»; si decide suprimir ésta, el lector puede convertir —«sin remordimientos»— las tres partes en dos.

– **El diseño sugiere una travesía, un viaje entre dos mundos culturales, que termina sin llegar a ningún lado. Llegar a un término es matar la idea del viaje: lo que importa es estar moviéndose todo el tiempo** en direcciones siempre distintas, más improbables, para negarse a aceptar que el mundo es como es.

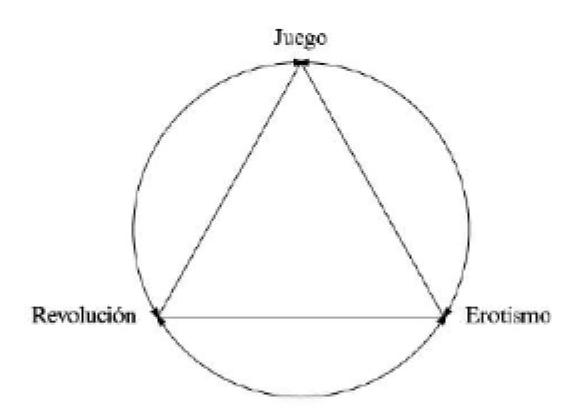
– *Rayuela* **fue una fuerza que imantó en un movimiento centrípeta el espíritu innovador que se respiraba en muchas obras de la misma época**, como la extraordinaria *Pale Fire* (1962) de Nabokov, en la que hay una novela escondida en un poema y su comentario crítico, o la enciclopédica *V.* (1963) de Thomas Pynchon. **Pero también fue una posible fuente de estímulos para otros autores** tan diversos como el brasileño Osman Lins en *Avalovara* (1973) o el serbo-croata Milorad Pavic' en su *Diccionario de los Khazar* (1984), «novela-vocabulario en 100 000 palabras», que tiene una versión masculina y otra femenina, o su *Paisaje pintado con té* (1984), que incluye no una rayuela, pero sí un crucigrama para resolver la trama.

Lo que vino después de *Rayuela* en su obra

El primer síntoma claro del cambio se advierte en un cuento admirable: «Reunión», de un libro también admirable: *Todos los fuegos el fuego* (Buenos Aires, 1966). El texto cuenta, con un tono intenso, cargado de premoniciones de un acontecimiento capital, el encuentro en plena Sierra Maestra entre el «Che» Guevara y Fidel Castro

Más programática sería su última novela, *Libro de Manuel* (Buenos Aires, 1973), en la que una pareja de exiliados latinoamericanos en París decide componer un álbum para la educación ideológica de un niño que todavía no lee, coleccionando recortes de periódicos sobre las terribles o ridículas noticias que configuran la actualidad; la novela es también una especie de *collage*, porque esos recortes aparecen reproducidos e intercalados en el texto.

Así, más de dos décadas después de haber comenzado su narrativa, Cortázar agregaba el tercer ángulo que completaba la triangulación en la que se apoya su obra: juego-erotismo-revolución.



Por su parte, el aspecto crítico y ensayístico de Cortázar dio paso a una manifestación característica: los **libros misceláneos**, en los que la poética del retazo y la fragmentación puede llegar a alterar el concepto mismo de lo que un libro comúnmente es. **Hay varias de estas misceláneas-ensayos del autor, pero nos basta considerar dos:**

- *La vuelta al día en ochenta mundos*. Hay textos propios y ajenos, elegidos y comentados por él, generalmente con curiosas ilustraciones que se integran caprichosamente con los textos.
- *Último round* (México, 1969). Avanza todavía un paso más allá y no se presenta como un libro sino como una casa de dos pisos. Las páginas están cortadas para formar el «piso de arriba» y el «piso de abajo», de tal modo que hay varias lecturas posibles: «horizontal» o «vertical», de acuerdo con el gusto del lector; por supuesto cada opción crea infinitas alternativas porque nada impide hacer una lectura «cruzada», como leer, por ejemplo, la página 10 «arriba» y luego la 45 «abajo».

Algunas piezas críticas fundamentales, como «Para una poética» (1954) y «Algunos aspectos del cuento» (1962-1963), estuvieron dispersas en revistas por mucho tiempo. Un **rasgo esencial de sus páginas ensayísticas es la *intimidad* de su tono; el otro ya lo conocemos por su narrativa: la informalidad. Cortázar es siempre original y sorprendente**, **muchas veces irreverente. De lo que huye es de la solemnidad y la rutina; no quiere escribir como un erudito, sino como un hombre sensible y curioso que ha visto, leído o escuchado algo interesante y quiere comunicárnoslo.**

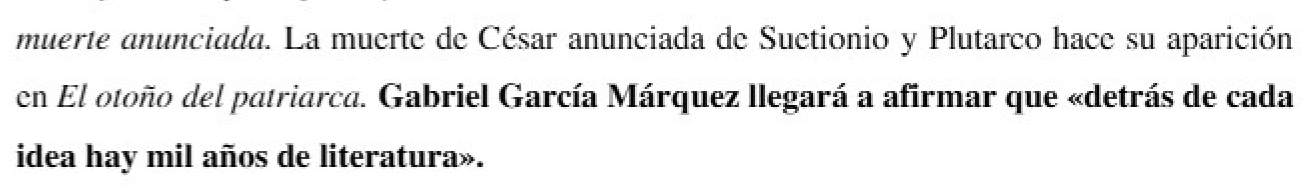
Hay varios **emblemas** que el autor usa para **explicar sus ideas sobre el acto literario**; quedémonos sólo con uno: el del ***camaleón***, que **simboliza el insaciable deseo humano de ser siempre otro**, de no aceptarnos como somos, de arriesgarnos a vivir en una dimensión desconocida y más auténtica.

(2) El sistema de círculos mágicos del colombiano **Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ** (1927-2014)

I. Introducción

En él se funden admirablemente su **creación literaria**, su **labor periodística** [lo fundamental de ella está recogido en cinco volúmenes: *Obra periodística: 1. Textos costeños, 2. Entre cachazos; 3. De Europa y América; Por la libre; 5. Notas de prensa*] y su actividad como **guionista de cine**. De ahí, en parte, el notable dinamismo visual de toda **su obra,** que **se alimenta en gran medida de sus vivencias infantiles**. Su **afán personal por lo anecdótico** lo llevó a interesarse por los sucesos raros que incitan a meditar sobre el destino oculto de cualquier personalidad.

Antígona resulta fundamental para el desarrollo de *La hojarasca* y *Edipo rey* en el de *Crónica de una muerte anunciada.* La muerte de César anunciada de Suetionio y Plutarco hace su aparición en *El otoño del patriarca.* **Gabriel García Márquez llegará a afirmar que «detrás de cada idea hay mil años de literatura».**



En alguna ocasión declaró García Márquez: «soy esclavo de un rigor perfeccionista; hasta un error de mecanografía me altera como un error de creación». En *Vivir para contarlo* habla Gabriel García Márquez de «mi drama personal con la ortografía». «Aún hoy —añade—, con diecisiete libros publicados, los correctores de mis pruebas de imprenta me honran con la galantería de corregir mis errores de ortografía como simples erratas» (p. 219).

Su obra se divide antes y después de *Cien años de soledad* (Buenos Aires, 1967), cuando pasó de ser un solo escritor a ser una leyenda.

II. Hacia *Cien años de soledad*

Esta etapa está demarcada por…

- Su primer libro de cuentos, *Ojos de perro azul* (1947-54)
- *La hojarasca* (Bogotá, 1955)
- *El coronel no tiene quien le escriba* (México, 1961)
- *La mala hora* (México, 1966)
- El libro de cuentos titulado *Los funerales de la Mamá Grande* (Xalapa, México, 1962).

Su aprendizaje lo había hecho en Barranquilla, donde se inició como periodista antes de serlo en Cartagena. Es bueno tener en cuenta al leer sus novelas iniciales…

1) Lo que se ha llamado como «literatura de la violencia», en su «Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia», publicado en *La Calle* en 1959. Con notable lucidez, rechaza el tremendismo y el recuento realista de muertos y otras víctimas directas de la violencia y sugiere, citando el ejemplo de *La peste* de Camus, que el verdadero drama es el de los que sobreviven en silencio, cuya representación requiere un lenguaje más sutil y simbólico. De hecho, la realidad de la violencia colombiana presidió sobre sus inicios de escritor y sigue siendo, más de cuarenta años después y con toda una notable obra ya hecha, una de sus grandes preocupaciones intelectuales.
2) Macondo es su gran invención, con la que recobrar sus memorias del mundo tropical al que su imaginación estaba ligada. Véase también «Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo», fragmento o adelanto del libro que vendrá.

¿Son esos libros documentos de una búsqueda frustrada por alcanzar el tono y el estilo exactos que requería la representación literaria de Macondo? Veámoslo.

Su primer libro de cuentos, *Ojos de perro azul (1947-54)* muestra indicios claros de que el escritor colombiano se propone ensanchar los límites de la realidad con la elección de temas irracionales, anticipando muchos de los motivos y técnicas que aparecerán después en su afamada novela. Pero será en *La hojarasca (1955),* su primera novela, donde aflore el más genuino García Márquez. De estilo elíptico, escueto, lacónico, cuyos ritmos en *staccato* filtran una realidad casi puramente objetiva, esta novela se **estructura** en torno a la idea de

las **venganzas de un pueblo sobre el cadáver de un doctor innominado**, a través del monólogo de tres generaciones: el abuelo, la madre y el niño, que cumplen la promesa de enterrarlo, pese a la oposición del pueblo. La **influencia de Joyce, Woolf y Faulkner** es evidente. Sin embargo, algunos **temas**, como el tiempo y el espacio, ya son **netamente garciamarquinos**; la **alteración del tiempo por la experiencia de la muerte; o la del espacio por el cuarto en penumbra, que sugiere una tensión entre el adentro y el afuera**. Todo el relato transcurre en ese cuarto sofocante. Además, en esta novela **invierte los términos tradicionales de la dicotomía civilización-barbarie**. Otro tema de importancia, **la soledad,** irrumpe con fuerza. Directamente en la sufrida por el doctor; indirectamente, en la figura solitaria del niño, sin hermanos y con pocos amigos, reflejo colateral del niño Gabriel García Márquez.

El coronel no tiene quien le escriba (1961)

- Refleja el impacto de la represión en García Márquez.
- El coronel sufre la soledad por dos obsesiones que lo aíslan del pueblo entero: la espera de la pensión que nunca llega; y el cuidado de su gallo de pelea, preparándolo para un combate que nunca ocurre. Es llamativo el reiterado retorno de García Márquez a los dos polos extremos de la vida: la **infancia (pasado)**, de un lado; y la **vejez y la muerte (futuro)**, del otro. Mientras más se inclina en sus escrituras hacia el primero, su narración se vuelve más nítida, y mientras más se inclina hacia el segundo, incide más sobre el fin individual de los personajes o sobre el final universal (apocalíptico) de su mundo de ficción.
- Ambientado en «el pueblo» y en la abuela que lo crió, es capaz de crear escenas simples pero imborrables.
    - La del viejo coronel a la espera de su pensión militar. (Se dice que esta imagen fue recreada a partir de una situación personal del autor: su propia espera por un cheque de *El Espectador* tras su clausura). Es dolorosamente cómica, con toques de pesadilla kakfiana. «Es lo mismo desde hace quince años […]. Éste empieza a parecerse al cuento del gallo capón».
    - El sombrío peso de la dictadura > El coronel se viste de «gala» > Hay un clarín que da el toque de queda y las campanadas de la iglesia anuncian la censura cinematográfica; los periódicos suprimen las noticias nacionales de sus páginas y las dedican a las internacionales > Sin trabajo y sin pensión, el

coronel y su mujer se mueren literalmente de hambre, que él soporta con estoicismo y hasta con autoironía.

- El coronel repite sus gestos de modo maniático, obsesivo, como si con ellos negase el mundo que lo rodea.

En *La mala hora* *(1962)* García Márquez combina la técnica de la imagen central con el tema de la obsesión para hacerla converger en unos pasquines anónimos. La resonancia es tal que llega a convertirse en obsesión colectiva.

La **transición de la escuela realista a la mítica** se efectúa en *Los funerales de la Mamá Grande*. Este **cuento**, junto con «El mar del tiempo perdido» y «Un día después del sábado», introduce el mundo mítico de Gabriel García Márquez y sus técnicas específicas, como la exageración del argumento y la transformación de lo histórico, o particular, en lo mítico, o universal, a través de la hipérbole. Algunos de esos cuentos prefiguran detalles de personajes de *Cien años de soledad,* como «Un día después del sábado», en el que la lluvia de pájaros muertos preludia el apocalipsis de Macondo. También es representativo el extraordinario «Un día de éstos». Lo que aparentemente tenemos es una escena corriente entre un paciente y un pobre dentista de pueblo, tan ceremonioso y digno como el coronel. El alcalde no puede evitar la visita porque tiene un terrible dolor de muelas; el dentista acepta atenderlo, pero sin anestesia. Lo que tenemos es una lección moral sobre cómo la violencia política infecta hasta la más insignificante relación humana.

III. El mundo de los Buendía: *Cien años de soledad (1967)*

El aprendizaje de varios años le permitió escribir esta novela, casi de un tirón, en dieciocho meses, en México, donde se había exiliado desde 1961 y donde vivía haciendo periodismo, trabajando en una agencia de relaciones públicas y como guionista de cine.

Ya desde la primera oración de la novela, Gabriel García Márquez nos indica la manera básica en que ordenará la realidad. Es clave, **un umbral desde el que mirar a la vez al futuro y al pasado.**

> Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el

dedo. Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daba a conocer los nuevos inventos […]

La novela es un círculo o un sistema de círculos mágicos que nos hace viajar fácilmente por distintas dimensiones del tiempo. Lo que lo hace posible es la relación, absolutamente perfecta e invariable, del narrador con su materia: aquél guarda con ésta una distancia ideal, ni muy cerca ni muy lejos, frente a sus personajes y los acontecimientos que narra. Lo mismo puede decirse de su control retórico, que pasa de lo trágico a lo cómico, de las batallas armadas a las eróticas, de sus famosas hipérboles rabelesianas a la minuciosidad realista, sin alterar el ritmo sereno de su dicción, que hace todo igualmente verosímil y fascinante. El ciclo (círculo en movimiento) aparece en *Cien años de soledad* bajo la forma de «una **rueda giratoria**», desgastada por el eje, que nos permite comprender la razón de los nombres repetidos, la peculiaridad del «realismo mágico» garciamarquino y su enlace con la perspectiva mítica. Ésta fue su **mayor dificultad para escribir la novela**: la consecución de un **discurso narrativo que destruyera la línea de demarcación que separara lo que parece real de lo fantástico.** Con este tono impertérrito García Márquez crea un mundo semejante al cotidiano y a la vez totalmente diferente a él.

La naturalidad en la presentación de los hechos (es decir, el tono) le permite ahorrarse explicaciones y justificaciones. Descubrimos entonces que lo que en última instancia nos deslumbra es la **representación de un mundo en el que todo** –clima, alimañas, abuso de poder– **es inmutable**. Y nos planteamos si tras esta operación de alquimia no subyace una **tentativa de denuncia**, de exorcismo, o de **enmascaramiento de la realidad presentada**. Pudiera ser, pues el hecho de que el narrador hable sin alterarse no le impide constituirse en centro de conciencia, de modo que, a través de las imágenes, o en la adjetivación que nos ofrece podamos percibir cierta inflexión valorativa, reveladora del juicio que se nos oculta.

La **estructura de la novela** es **circular y dinámica en los hechos**. La propia narración de éstos lleva a que los hechos se escriban dos veces distintas en la novela: una en sánscrito, por Melquíades; y otra por el narrador. Pero insólito es que no es sino hasta en su última página cuando Aureliano Babilonia descifra los pergaminos, cuando nos enteramos de que en ellos se contenía la novela, de que son la novela. El autor refuerza esta idea de circularidad omitiendo el índice del libro y eliminando el nombre de sus capítulos, con la intención de subrayar la continuidad de la narración como una cadena ininterrumpida de reiteraciones: la ley universal de la circularidad. La circularidad define, por tanto, la manera en que García

Márquez utiliza los mitos en su narración, que comienza con un **mito cosmogónico**, continúa con «**mitos históricos**» y concluye, cerrando el círculo, con un **mito apocalíptico**.

a) El mito cosmogónico (narración mítica que pretende dar respuesta al origen del Universo y de la propia humanidad) ➔ Como toda historia universal, *Cien años de soledad* se inicia con una creación. En los primeros capítulos de su *génesis,* la primeras páginas de la novela entrelazan deliberadamente visiones:
   - **Edénicas**: se parece al Paraíso terrenal porque es allí donde viven los nuevos Adán y Eva (los fundadores de la estirpe).
   - **Utópicas**: se aproxima a la utopía porque ha sido fundado por los hombres y no es un jardín, sino una «aldea feliz» para combatir «la eterna nata vegetal» (es decir, el avance incontenible de la selva)
   - **Arcádicas**: se homologa a una arcadia porque está aislado, su convivencia es pacífica (idílica) y refleja el nombre de su fundador, José Arcadio Buendía.
   - Este **mundo** idealizado, arcádico y «natural» está **destinado a fenecer**, pues José Arcadio Buendía recibe de Melquíades la fruta del Árbol de la Sabiduría.

b) Los mitos históricos ➔ con la tentación del progreso científico José Arcadio Buendía entra en la Historia y, con él, Macondo entero. Así se inician los mitos históricos de la novela; mitos que se concretan en la historia de sus héroes:
   - El **coronel Aureliano Buendía García Márquez se basó en su padre**, **su abuelo y el general colombiano Rafael Uribe Uribe**. El carácter excepcional que le confiere le viene del hecho de ser el pe**rsonaje más marcado por la soledad y por su incapacidad para el amor**. También su largo historial épico (promovió 32 levantamientos armados y los perdió todos) subraya su esencial soledad. Al fin y al cabo, el secreto de una buena vejez no es otra cosa que un pacto honrado con la soledad. Con la muerte del coronel Aureliano Buendía se cierra el ciclo iniciado por esta primera fase del tiempo histórico, de la memoria y de la vida de Macondo.
   - Con **Úrsula Iguarán** –su abuela, su mujer– intenta subrayar la **estrecha relación del personaje con la casa**. Cuando pierde la vista y el vigor físico, adquiere clarividencia. En los últimos años de su vida pierde la razón, mezcla los tiempos (pasado, presente y futuro) y las personas. De modo que **al final «parecía una anciana recién nacida»**, como especifica el narrador en feliz oxímoron. **Con su muerte, la selva entra en la casa**.

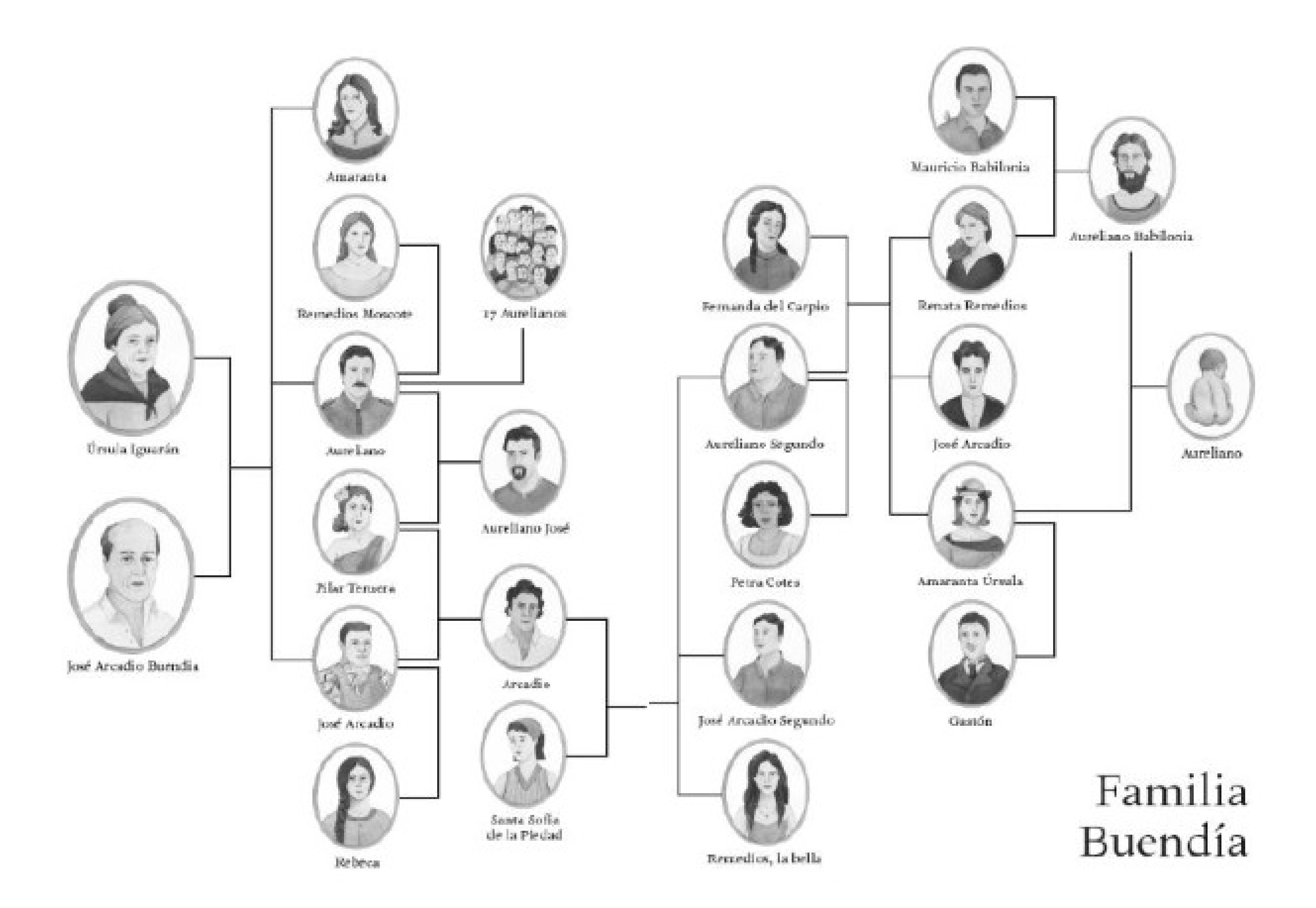
- El **tema del incesto**, **móvil del destierro y causa de la fundación de Macondo**, resulta la clave de la novela que hay que descifrar. Es junto con el tema de la soledad el más relevante de la novela. Y su importancia se reafirma a medida que ésta avanza, hasta el extremo de que podemos afirmar que no hay Buendía que no sienta su atracción consciente o inconscientemente, hasta los que no lo son sanguíneamente.

c) El <u>mito apocalíptico</u> ➔ Ya hemos anticipado que **los pergaminos de Melquíades son** «la adivinanza del mundo», **la clave del destino de Aureliano Buendía y de toda su familia, escrita con 100 años de anticipación**. Y aunque están escritos en sánscrito, y aunque Melquíades había cifrado los versos pares e impares con dos claves distintas y había concentrado un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante (idea de la eterna coexistencia del tiempo y el espacio), incluyen todo, coexistiendo en un solo momento, que es el presente, y éste es eterno. Desde luego, si unimos la idea de apocalipsis con la «imagen cósmica» de la creación macondina, desciframos sin especial dificultad todos los enigmas de *Cien años de soledad.* Ahora bien, ¿**qué características de la literatura apocalíptica se dan en esta novela**?

1) La literatura apocalíptica **nunca es oral**, **sino que está escrita en libros ocultos** que se revelarán a los hombres «justos», o «rectos», al final del mundo. Sólo Aureliano Babilonia ha engendrado un hijo por amor y sólo él, al final de la historia, está en condiciones de poder descifrar los pergaminos.
2) La **numerología** es fundamental en la tradición apocalíptica y los **100 años** del título, y su significado dentro de la novela, confirman esa tradición.
3) La literatura apocalíptica interpreta la historia desde un **punto de vista determinista,** en la que todo está predeterminado.
4) Como buena literatura apocalíptica, la novela garciamarquina **transcurre hacia la destrucción inevitable** = «la rueda giratoria» de la historia de la familia, «desgastada progresiva e irremediablemente por el eje. A este desgaste contribuyen las **7 plagas**:
    - Insomnio
    - Olvido
    - Guerras civiles
    - Decadencia de la explotación del banano
    - Irrupción de la selva devoradora
    - Huracán bíblico

  - Y la psicológica, la soledad, que es la más constante y de la que no se salva ningún Buendía

5) La **novela es circular**. Eso hace que en sus últimos momentos de vida todo Buendía regrese a su nacimiento o a un episodio del pasado remoto. La destrucción de Macondo podría equiparse con la destrucción bíblica de una Babilonia Hispanoamericana.



Cien años de soledad es una novela total, que encierra en sus páginas la historia de una fundación y, metonímicamente, la historia de América Latina y la Historia Universal de la Humanidad. La Biblia y el Apocalipsis están en la base de su creación literaria. Cervantes subyace en el paralelismo entre la historia de Cidi Hamete y los pergaminos de Melquíades; y la técnica de entrelazar ficción por medio de alusiones o repeticiones la toma de Joyce y Faulkner. Pero tampoco debemos olvidar el **diálogo que el autor establece con textos fundamentales de la narrativa hispanoamericana del *boom*,** mostrando por vez primera de forma deliberada y consciente, una literatura continental, con su propia tradición. Aparecen alusiones a Alejo Carpentier, a Carlos Fuentes o a Julio Cortázar. Con este mecanismo de reutilización de personajes y motivos, que García Márquez amplía a muchos otros textos de la literatura hispanoamericana, confecciona su narrativa a la par que la instala en una tradición literaria propia.



IV. El mundo de *El otoño del patriarca*

En la obra posterior a *Cien años de soledad,* el autor se negó a repetir el modelo con el que había tenido tanto éxito y se propuso empresas de muy diversa naturaleza.

La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada

Los seis cuentos que publica en 1972 con ese título presentan al lector una doble intertextualidad hacia el futuro y con el pasado, y constituyen, en palabras del autor, «**ejercicios de piano**, buscando el estilo que emplearía en el nuevo libro». Algunos de esos cuentos serían:

- *El ahogado más hermoso del mundo*
- En *Un señor muy viejo con unas alas enormes* se nos narra el mito de la caída de los ángeles, especialmente de Lucifer, bajo la forma de la historia de un señor muy viejo, dotado de alas y de un idioma extraño que habla.
- *Blacamán el bueno, vendedor de milagros*
- *El último viaje del buque fantasma*
- *Muerte constante más allá del amor* (juego de palabras alteradas respecto al poema de Quevedo)

Todos estos personajes y motivos nos permiten afirmar que las alusiones de estos cuentos a *Cien años de soledad,* actúan como exorcismos textuales, que prepararon a García Márquez para elaborar el mundo del Caribe que surge en *El otoño del patriarca*

.

El otoño del patriarca

Es su novela más ardua. La novela dista mucho de ser un panfleto de agitación o siquiera una obra de denuncia con una simple «tesis» anexa: es sobre todo una metáfora —una larga metáfora— sobre la soledad, la monstruosidad, la gloria y la miseria del poder absoluto. Es verdad que García Márquez se documentó notablemente sobre diversos dictadores hispanoamericanos para la creación de su personaje, pero de todos ellos sólo le interesaron aquellos aspectos que subrayaban su personalidad excéntrica, exagerada, extraordinaria, que le posibilitaran la transformación lírica del tirano histórico en tirano mítico.

> «La única arma para combatir contra la realidad, en este caso, era la literatura, era la poesía. Y así este mundo cruel, este mundo sanguinario, este mundo espantoso que es el universo del dictador, está tratado de modo absolutamente lírico, y el libro se presenta como un poema en prosa: un poema en prosa de 450 páginas».

Como **recursos**, quizás convenga destacar dos por la incidencia de su escritura:

- La **enumeración caótica**, constituye un recurso esencial de las poéticas de la modernidad.
- La **inserción de términos coloquiales o malsonantes**, usuales en el habla caribeña.

Para conseguir el **tono narrativo** conveniente García Márquez necesitó mitificar la materia prima. Una de las técnicas que empleó fue la **intertextualidad**: tres transformaciones míticas que se funden con los personajes de…

- **Julio César**. García estudió detenidamente a Plutarco y a Suetonio. Tanto a César como al patriarca les da por corregir el tiempo; ambos viven bajo la presión de los augurios y se asocian con prodigios astronómicos; sufren epilepsia y tienen la reputación de ser buenos amantes; ambos abusan del poder; y ambos, en fin, viven bajo la sombra del asesinato y después de muertos reciben «honores divinos».
- **Cristóbal Colón**. Su figura es utilizada en la revisión de los orígenes de la historia de América. Con una simple operación mental cambia la perspectiva del hablante, **poniendo en boca de los aborígenes americanos las palabras del Almirante para destruir la mentalidad colonial eurocentrista**, exaltando incluso el dominio que los naturales tienen del castellano frente al recién llegado. La originalidad de insertar en algunos puntos el texto de Colón en su propio discurso narrativo es en ejercicio de intertextualidad externa.
- **Rubén Darío**. Su personaje histórico no juega un papel importante en la novela, pero sí es constante su presencia poética en el libro; doble parodia literaria: por un lado, al mundo dariano de la época del poema; y por otro, al mundo del patriarca en la novela. Ambas figuras son opuestas para el universo novelístico del colombiano, como se refleja en la antítesis entre musicalidad y altisonancia del poema, y la crudeza escatológica y la pobreza del lenguaje del dictador.

El otoño del patriarca relata la **historia** de una sola figura poderosa, elevada por un proceso de engrandecimiento (y simultáneamente de degradación) a la categoría de patriarca.

Ya **el hecho de no darle nombre, siendo el protagonista de la novela, y de hacerle conocer solo como el «patriarca»** le convierte en un **vehículo de mitificación literaria doble**: por un lado, porque con esta denominación García Márquez **convierte a su personaje en un arquetipo**; de otro, porque tal sobrenombre **lo emparenta** de inmediato **con los patriarcas bíblicos**, caracterizados sobre todo por su poder sobre los demás y su excesiva longevidad. Lo admirable del tiempo cíclico del uso del tiempo es que con él se nos entrega un personaje excepcional, de una longevidad exagerada, de más de 500 años. En este sentido, el texto narrativo constituye un proceso permanente de mitificación y desmitificación.

Ya hemos visto, especialmente en *Cien años de soledad,* cierto dislocamiento del orden cronológico en la historia al calor del tiempo mítico. Ello implica la perennidad de cualquier hecho: *uruboros* [símbolo que muestra un animal serpentiforme que se engulle su propia cola], el **presente eterno** (Gabriel García Márquez llegó a afirmar que «**el orden cronológico no me importa en absoluto**»), que se concreta en su novelística en la técnica del eterno retorno.

En la novela el círculo hermenéutico [hace referencia a la inherente circularidad del proceso de comprensión, o sea, al hecho de que existe un pre-conocimiento tácito que hace posible la comprensión de un texto fijando nuestra atención en los datos más sobresalientes] actúa en dos niveles simultáneamente:

- El primero consiste en el **enfrentamiento entre el lector y el texto de la novela** entera.
- El segundo, en el **enfrentamiento del «nosotros» narrativo con la muerte del patriarca**. Dicha muerte podría considerarse incluso como otro texto que hay que descifrar.

Desde esta perspectiva, descubrir la verdad sobre su muerte equivale a «entender» la novela. Para ello, García Márquez presenta en el comienzo de los 6 capítulos que constituyen la novela una fenomenología de la experiencia de leer y entender.

V. Hacia la concreción histórica: sus últimas novelas

Las tres novelas que publicó en el mismo lapso (*Crónica de una muerte anunciada*, Bogotá, 1981; *El amor en los tiempos del cólera*, Bogotá-Buenos Aires-Barcelona, 1985; *El general en su laberinto*, Buenos Aires, 1989) son muy variadas entre sí y ofrecen suficiente prueba de su capacidad para experimentar y renovarse.

Crónica de una muerte anunciada

Teniendo presente el modelo establecido por Truman Capote en su novela *A sangre fría*, en donde la investigación periodística se convierte en el eje fundamental de la reconstrucción de la tragedia, (**trama**) se nos cuenta la ineludible muerte de un personaje, Santiago Nasar, que permanece ajeno a la venganza que se cierne injustamente sobre él, pese a que el pueblo entero lo sabe, aunque no se crea las amenazas que los hermanos Vicario andan propagando. Por tanto, bajo la apariencia de una novela policíaca, se esconde la fatalidad de una tragedia que dirige al personaje a su destino inexorable, mostrada a través de una encuesta periodística que nos oculta y nos revela a la vez las claves que nos llevan al desenlace de la historia. Todos los elementos de la novela conducen al fatal desenlace, en un ambiente de máxima tensión y suspense.

La reconstrucción de los hechos que realiza el narrador nos permite percibir el modelo policíaco elegido, pero simultáneamente su separación, porque el lector sabe desde la primera fase que los gemelos Vicario van a asesinar a Santiago Nasar, sabe cuándo lo asesinan, y cómo y por qué lo hacen, de tal forma que el esclarecimiento de los hechos parece quedar resuelto desde el principio. Y, **sin embargo**, *Crónica de una muerte anunciada* es, sobre todo, una **obra con un final abierto**. Con este círculo García Márquez demuestra otra vez lo difícil que es establecer la verdad sobre cualquier hecho y lo incompleta que resulta toda la investigación. Como en su novela anterior, se nos presenta «una fenomenología del acto de leer» y del proceso de interpretación, para indicarnos cómo, **aun después de saber todo lo que se puede saber de un hecho, existe y existirá siempre «otra verdad detrás de la verdad»**, otro círculo detrás del círculo, otra interpretación nueva.

García Márquez parece completar en ella varios ciclos:

- **El de la autobiografía**, porque regresa a un episodio de su juventud.
- **El de la profesión**, porque vuelve al periodismo.
- **El del estilo**, porque retorna a una prosa de sutil simplicidad.
- **El del mito**, porque adopta de nuevo la fatalidad y el destino inexorable como temas míticos en el sentido de la tragedia clásica.
- **Y el de la historia de la literatura hispanoamericana**, porque regresa, con su título, al género con que se inicia dicha literatura (la crónica).



El amor en los tiempos del cólera

El **tema**, al parecer, surgió de una especie de contaminación entre la historia familiar del autor y un hecho de una nota periodística donde leyó la historia de una **pareja de octogenarios** que desde hacía 4 años se reunía en el mismo hotel de Acapulco para pasar sus vacaciones, hasta que su muerte inesperada, aflora la realidad de una pareja de amantes, en el que **cada uno tenía su respectiva familia legítima.**

El general en su laberinto

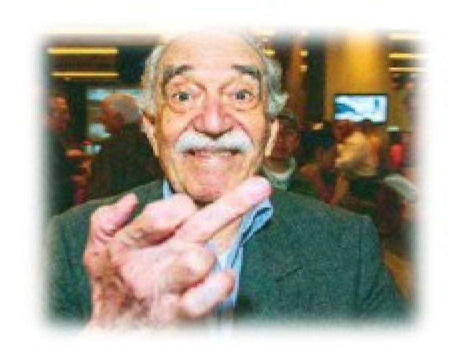
Supone una nueva experimentación a los misterios del poder, representado aquí por uno de los personajes más importantes de la historia de la América Latina: **Simón Bolívar**, si bien en su momento de mayor declive físico y moral. Su preocupación fundamental en esta novela fue conseguir un aura de cotidianidad a partir de la autenticidad histórica. Estructuralmente podría considerarse una réplica de *El amor en tiempos del cólera.* Con maestría, García Márquez describe el pequeño cortejo militar que rodea a Bolívar en su **viaje final**, así como la antítesis hiperbólica entre la fragilidad física del general y su enorme voluntad.

Del amor y otros demonios

En muchos sentidos es un homenaje múltiple…

- A la figura de Clemente Manuel Zabala, quien le ayudó en sus comienzos periodísticos.
- A la literatura clásica española (*La Celestina,* las novelas de caballerías, la poesía de Garcilaso de la Vega o *Don Quijote).*
- Y a la ciudad de Cartagena de Indias, reiterando el que ya le había hecho en *El amor en tiempos del cólera.*

Memoria de mis putas tristes



García Márquez vuelve de nuevo aquí a uno de los **temas** centrales de su novelística: **el amor**, entendido **como** un **sentimiento**, pero también **como** una **ideología y** una **forma de vida**, capaz de redimir al hombre y salvarlo de la ineludible soledad. La novela explora una historia de amor apasionado entre un nonagenario y una niña virgen sobre el que se cierne la amenaza del incesto.

****

(3) El mexicano **Carlos FUENTES** (1928-2012) en la Edad del Tiempo

Fuentes es uno de los más ambiciosos novelistas de nuestro tiempo; **ambicioso en el sentido de que ha realizado proyectos cuyas proporciones bien pueden compararse con los de Carpentier o los del propio García Márquez**. Su pasión literaria es auténtica y también lo es su pasión americana, que lo ha movido a representar y analizar la compleja fase de modernización de un país tan antiguo como el suyo, dentro del gran marco de la historia latinoamericana y mundial; es decir, ha compuesto un gran mural, un verdadero friso de la vida pública y privada de nuestro tiempo. **Tan vastas y variadas son las imágenes de ese friso, tan complejo y abarcador su drama que, en algún punto de su evolución, Fuentes decidió organizar su «programa» creador y darle un nombre general: «La Edad del Tiempo».** La primera vez que el plan apareció fue al frente de su novela *Cristóbal Nonato* (México, 1987) y ha sido incluido en obras posteriores.

El título del programa narrativo es exacto si lo entendemos en dos sentidos:

- ☑ Por un lado, alude al tiempo histórico, que se mueve siempre entre espasmos impredecibles y violentos, dejando un rastro de sangre y muerte.
- ☑ Por otro, al tiempo de los grandes mitos humanos, donde la destrucción es anuncio de un nuevo renacer, donde todo está o estará vivo en algún momento de ciclos e imágenes eternos como los que brinda el lenguaje de la novela y la poesía.

Su obra narrativa puede considerarse, por eso, una novela del tiempo y una fascinante invitación a vivir en el tiempo de la novela. El mundo de Fuentes es, a semejanza del arte mesoamericamo, ceremonial, ritual, excesivo, grotesco, cifrado. **México es el centro de su indagación, pero alejado de todo nacionalismo provinciano.**

Su **primer libro** fue una **colección de seis cuentos** titulada *Los días enmascarados* (México, 1954).

La región más transparente, su **primera novela**, es un retrato ardientemente crítico de la realidad urbana de la capital mexicana, símbolo del fracaso general de la Revolución y el surgimiento de una nueva burguesía nacional como clientela del régimen de Miguel Alemán,



con quien se reafirma la dependencia económica del país respecto de Estados Unidos. **El gran protagonista es la ciudad masificada y caótica donde se congregan personajes cuyos conflictos sociales, culturales y personales representan los de todo el país**: un microcosmos caótico y monstruoso, enfermo de su misma hipertrofia y de los delirios de grandeza de su clase dominante surgida tras la Revolución. En esta novela de violentos contrastes hay uno muy importante: el de las familias Pola y Robles-Zamacona, cuyas diferencias se prolongan a través de la conducta y la acción de sus descendientes Rodrigo Pola y Manuel Zamacona. La novela impresiona por su empeño totalizador, su arrebato pasional, su humor a veces macabro y la riqueza desorbitada de sus imágenes, que tienen esa gestualidad barroquizante a la que Fuentes pronto nos acostumbraría.

Desde entonces el ritmo de su producción empieza a hacerse intenso, casi constante. Si nos reducimos sólo a tres novelas —*La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Zona sagrada* (1967) y *Terra nostra* (1975), todas impresas en México—, tendremos, aparte de obras de trazo notable, la confirmación de la extraordinaria complejidad y ambición literarias de las que el autor es capaz

- *La muerte de Artemio Cruz* (1962)

La novela adopta la forma de una indagación sobre quién fue, en verdad, Artemio Cruz, un **hombre arquetípico de la vida pública mexicana en la primera mitad del siglo**. El hecho de que estas preguntas surjan *post mortem*, pues **la novela comienza con Artemio agonizando tras una operación quirúrgic**a, les otorga una resonancia trágica a la vez que necesaria: es el juicio final de la Historia cuando la larga y compleja carrera de este hombre ha llegado a su fin y todo es irrevocable; es el juicio a un muerto hecho para que los que lo sobreviven entiendan la pesada herencia que les ha dejado. **A través de él, Fuentes juzga a toda una época, a todo el proceso revolucionario y, en efecto, a todo un país**.

La **novela está narrada** como un gran esfuerzo retrospectivo, **de atrás para adelante**, pero no en orden o siguiendo una «línea argumental», sino **de modo fragmentario**, **a través de tres series de secuencias**, en vez de capítulos o episodios propiamente dichos. **Las secuencias del YO, el TÚ y el ÉL,** reconocibles en primer término porque cada una de ellas comienza con alguna de esas palabras, se alternan —con absoluta regularidad— en el foco de atención narrativa.

- El YO en el presente es el agónico Artemio, reducido a básicas sensaciones y confusas percepciones de lo que ocurre alrededor de su cuerpo debilitado y destinado a morir. La forma estilística que adopta esta serie es la de un monólogo interior, entrecortado y cada vez más parpadeante.
- El TÚ es el nivel más complejo porque es una forma de meditación poética que, por moverse en una dimensión mítica o virtual, escapa a los condicionamientos del tiempo histórico y se acerca al futuro y a la intemporalidad de lo que pudo ser o será. Es una dimensión que envuelve a todos los tiempos y los niega con sus constantes insinuaciones de que es la voz recurrente del suceder cíclico.
- La serie del ÉL es, desde el punto de vista narrativo, la que acarrea el mayor peso porque contiene los episodios fundamentales de la vida de Artemio.

En conjunto, el diseño puede compararse a un mosaico en el que cada pieza —salvo la última— tiene su lugar exacto, su significado propio y en relación con el cuadro general:

presente	1	4	7	10	13	16	19	22	25	28	31	34	37	SUBCONSCIENTE/YO
futuro	2	5	8	11	14	17	20	23	26	29	32	35	(38)	INCONSCIENTE COLECTIVO/TÚ
pasado	3	6	9	12	15	18	21	24	27	30	33	36	X	CONCIENCIA/ÉL

Cada secuencia funciona como una encrucijada entre su relación secuencial con la anterior y la siguiente, y la relación homológica con las inmediatas de su serie. Es decir, la estructura de la novela es *poliédrica*: cada pieza del mosaico genera contactos múltiples con las otras y así gana un valor relativo o posicional además del propio. Esa clase de relación es propia del montaje cinematográfico.

****

Si *La muerte de Artemio Cruz* puede parecernos compleja, las que le siguen la sobrepasan largamente:

- En *Cambio de piel* las ideas clave son, pues, fiesta, recreación (en los dos sentidos del término), cambio, y ésos son los grandes motivos del libro
- *Zona sagrada* (1967)

- *Terra nostra* (1975)
  - Con sus casi ochocientas páginas y su infinita constelación de temas, motivos, personajes y ambientes, *Terra nostra* es una de las obras más caudalosas que se han escrito en nuestro continente y una de las menos comprendidas también, lo que en cierta medida es explicable por la abrumadora riqueza de su trama o tramas. Esta novela quiere ser —y es— muchas cosas a la vez:
    - Una suma de los mitos humanos
    - Una reescritura de la historia
    - Una interpretación de España
    - Una reflexión americana
    - Un ensayo disidente sobre la función de la literatura, el arte y la religión en el destino humano
    - Una propuesta utópica
    - Un *collage* de otras obras
    - Un trabajo de erudición
    - Una novela de aventuras
    - Un nuevo diálogo de la lengua
    - Un examen del pasado
    - Una predicción del futuro
    - Y (no por último) un inmenso poema erótico.

Teóricamente, *Terra nostra* es una novela imposible: un libro así no puede existir. Pero los mejores momentos de la historia de la literatura están hechos de empresas como esas delirantes excepciones: *En busca del tiempo perdido, La montaña mágica, Ulises*… La construcción es tan deslumbrante como aplastante, pues su propia superabundancia parece levantarse contra el autor y contra el desprevenido lector, que puede sentirse desconcertado y dispuesto a abandonar la ardua tarea de sumergirse en el texto. Pocos sobreviven al esfuerzo y menos son capaces de releerlo, que es precisamente el único modo de entenderlo cabalmente.

Para penetrar ese orbe barroquizante y excesivo hay que tener en cuenta algunos principios básicos. El primero es considerar *Terra nostra* como una interpretación total del mundo hispánico dentro de la cultura mediterránea.

La segunda noción fundamental, estrechamente asociada con la primera, es la de que el arte opera dentro de un sistema continuo de préstamos y variantes de lo preexistente. La imaginación de Fuentes se apropia de otras imaginaciones —antiguas, modernas, anónimas, reconocibles— para crear con ellas un palimpsesto, una polifonía que ensambla voces propias y ajenas.

El tercer principio es un recurso estructural que ya había ensayado en *Cambio de piel*: la narración por relevos. Consiste en el establecimiento de un sistema de voces narrativas múltiples que se ceden el puesto en una cadena infinita que tiende a la circularidad

****

(4) La novela neorrealista del peruano Mario **VARGAS LLOSA** (1936-, Perú)

I. Introducción: unas palabras sobre el «boom»

1967 es una **fecha axial para la historia de la novela hispanoamericana**. Este año un colombiano obtenía un éxito de crítica y público sin precedentes en la literatura hispanoamericana con su novela ***Cien años de soledad***. Simultáneamente, la Academia Sueca concedía el **Premio Nobel de Literatura a** un escritor guatemalteco (**Miguel Ángel Asturias**). Junto a estas cumbres narrativas, aparecieron en esta **década** otras que no desmerecían de ellas. ***El astillero, La ciudad y los perros, Rayuela, El siglo de las luces*** **y** ***La casa verde***, partiendo de concepciones estéticas ya iniciadas en relatos y novelas de las décadas precedentes, pero constituyendo el momento de máximo esplendor en la narrativa hispanoamericana contemporánea. Hoy sabemos que fue una conjunción espectacular de obras literarias de prestigio internacional y que con *Cien años de soledad* **culminaba un proceso de universalización en la prosa hispanoamericana de ficción.**



El propio **Mario Vargas Llosa**, los rasgos de su personalidad, su férrea disciplina, su pasión creadora, y su temprana madurez intelectual como compañera de la nueva estética, sirvieron para que **el *boom* tuviera en él un protagonista, un portavoz y un interlocutor** de excepcional aptitud para cumplir esos papeles con una tenacidad y diligencia a toda prueba. Ese joven magisterio se extendió rápidamente a otros ámbitos, como la crítica literaria, la crónica cultural y el debate político, a través de una intensa actividad ensayística y periodística que suma hoy miles de páginas. Prueba de la total entrega a su vocación es el considerable número de estudios literarios dedicados a diversos autores, los dedicados a explicar su propia teoría literaria y los numerosos artículos en que expresa sus ideas políticas. En una muestra de honestidad, ha subrayado como esenciales de su escritura cuatro técnicas narrativas, extensamente divulgadas por la crítica internacional:

- ✓ Las mudas y el salto cualitativo, que alteran el espacio, el tiempo o el nivel de la realidad.

- ✓ Las cajas chinas (relato marco), en las que una historia contiene en su seno otras historias (como hace Scherezade en *Las mil y una noches).*
- ✓ El dato escondido o escamoteado al lector, temporal o definitivamente, con el fin de activar su imaginación y hacerle copartícipe de la narración.
- ✓ Los vasos comunicantes de sucesos que ocurren en un espacio o en tiempos distintos, pero que se contaminan y modifican entre sí.

Eso sí: la fantasía del autor suele excitarse sólo si tiene el apoyo de una concreta experiencia personal, con personajes y ambientes reales y a veces hasta con nombres propios; su imaginación se alimenta retrospectivamente de hechos que le ocurrieron.

Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos ni a la exageración, que **en la actualidad es el escritor vivo más importante en lengua española.**

II. Breve semblanza biográfica

Su padre decide internarlo en un colegio militar para que concluya allí sus estudios de secundaria. La experiencia traumática de estos dos años se convertirá en materia prima de su primera novela, ***La ciudad y los perros***. **Se ha casado a los 18 años con su tía Julia Urquidi**, con el consiguiente escándalo familiar, como nos recuerda en su novela ***La tía Julia y el escribidor (1977).*** Afortunadamente, su paso por la universidad es deslumbrante, tanto que le permite hacer el doctorado en la Universidad Complutense de Madrid. **Durante sus años formativos de Lima coincide con un grupo de narradores peruanos conocido como «la generación del 50», que estimuló su vocación literaria**. De sus componentes aprendió el cultivo del realismo urbano de clara intención social y testimonial. Estos influjos son visibles en sus cuentos juveniles y en sus primeras novelas. Pero pronto rompe con el modelo naturalista y el esquema intelectual un tanto simplista en que se apoya el documentalismo de este grupo. La propia evolución de sus novelas demuestra su rápida independencia estética, estimulada por su experiencia europea y el descubrimiento de otras formas y propuestas. Su marcha a Europa en 1959 determina su producción literaria y su proyección internacional, a caballo entre Madrid y Barcelona. **No regresará a su país hasta 1974.** Su rasgo más llamativo fue su progresiva **inmersión en el mundo de la política nacional a partir de 1987.** Es derrotado en la segunda vuelta electoral por Alberto Fujimori. Desde entonces no ha vuelto a vivir en Perú y ha repartido su residencia entre Londres, primero, y Madrid, después.

III. Su obra novelística (primer ciclo)

Las novelas de su primer período

En la **primera novelística** de Vargas Llosa se manifiestan ciertas leyes inmutables que determinan el funcionamiento de una sociedad injusta: los que ascienden lo hacen con sacrificio y destrozando la vida de los de abajo; siempre habrá corruptos dispuestos a cualquier ignominia con tal de acceder a posiciones de privilegio; los explotadores llevan una vida oficialmente intachable; los de abajo se ven obligados a aceptar la falsa moralidad de los poderosos, aunque a veces por ignorancia o ingenuidad. **En este mundo literario el individuo pued**e conocer o ignorar la corrupción que lo rodea, incluso puede beneficiarse o perjudicarse según sus circunstancias; pero **lo que de ninguna manera puede hacer es cambiar las reglas del juego social.** Su carencia absoluta de libertad les lleva a refugiarse en la memoria. De ahí que el procedimiento técnico predilecto del autor sea el **recuerdo fragmentado a través del monólogo interior, o del diálogo**, contrapunteado con voces diversas constituidas por frases, exclamaciones y pensamientos articulados en tiempos y lugares distintos. El resultado es una **narración con un punto de vista múltiple**. Así, en su época de militante socialista percibimos un desencuentro entre sus ideas sobre la función política de la literatura y su práctica literaria.

La ciudad y los perros

Su carrera fulgurante se inicia con el éxito considerable de *La ciudad y los perros*. **Los episodios narrados en la novela se refieren a un grupo de cadetes del colegio militar en las últimas semanas de curso.** Sobre esta base Vargas Llosa elabora una **crítica feroz de la sociedad peruana.** Ya están aquí presentes los **temas** que dominan todas las novelas de su primera época: la hipocresía, la violencia, la corrupción moral y el determinismo social. ¿Cómo muestra Vargas Llosa su visión de la realidad peruana? Abandonando la narración lineal y utilizando **diversos narradores**, que no sólo se sitúan en la confluencia de dos mundos (el de Lima y el del colegio), sino que **mezclan recuerdos de su vida anterior** fuera del colegio **con recuerdos de sus primeras experiencias como novatos («perros»)** y de las peripecias que desembocan en el asesinato de El Esclavo, con las reacciones subsiguientes. También los distintos narradores están tratados con enfoques diferentes: el Jaguar, representa, según el autor, el mundo exterior, por eso está visto desde fuera; el Boa representa la pura interioridad, de ahí que use el monólogo interior para expresarse; y Alberto, el personaje

principal de la novela a quien se conoce bien tanto de forma objetiva como subjetiva, usa del monólogo y de la narración. Los tres tienen en común formar parte de los victimarios. Pero también El Esclavo (la víctima) funciona como narrador. Un tanto artificiosamente sitúa a los tres narradores que tienen una vida fuera del colegio en torno a una misma mujer, Teresa, que acaba casándose con El Jaguar.

Es muy frecuente también la **concentración de fórmulas dixit** [«ha dicho»].

El esquema básico de *La ciudad y los perros* es binario: un microcosmos (el colegio Leoncio Prado) y un macrocrosmos (la ciudad, Lima, y sus alrededores); cada uno con su respectivo tono, ritmo y conflictividad, y los dos oponiéndose y haciendo contraste. Un motivo central en el relato es la impostura, la urgencia por representar un papel para no ser víctima de la sorda violencia enquistada en las instituciones.

La ciudad y los perros resultó muy compleja para los lectores del momento de su aparición (por los saltos de tiempo y los cambios de perspectiva a que obliga el uso de diversos narradores). No obstante, su éxito ha sido indudable; su reedición, constante; y su traducción, a una docena de idiomas. ¿Hasta qué punto se trata aquí de una visión negativa del sistema social y no una visión negativa de la naturaleza humana?

La casa verde (1966)

Ambientada en el interior de Perú, entre Piura y la selva amazónica (y no en Lima, como la anterior), vuelve a un escenario típico de «la novela de selva», como hiciera 13 años antes Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos.* Además, Vargas Llosa introduce elementos técnicos, especialmente un fuerte simbolismo. *La Casa Verde* toma su título de un prostíbulo peruano primitivo, un burdel donde se bebe, se baila y se fornica.

En *La Casa Verde* la **estructura** tiene un **diseño simétrico**, **regulado por cinco grandes historias, y dividido en dos escenarios, Piura y la selva.** El marco temporal de estas secuencias es de 30 años y tienen como **eje vertebrador la historia de Bonifacia**, una niña indígena arrancada de su tribu y educada en un convento de monjas, que se casa con un sargento de la Guardia Civil, Lituma, y termina como prostituta en *La Casa Verde* de Piura. Los ejes del quíntuple edificio son los siguientes:

- ✓ La historia de Anselmo y la fundación de la Casa Verde en una Piura tradicional.

- ✓ La de Lituma y los Inconquistables, grupo de compinches, procedentes de la Mangachería, un pobre barrio popular de la misma Piura, cultores de todos los ritos del machismo provinciano y frecuentes visitantes del prostíbulo, donde trabaja la Selvática, quien fuera mujer de Lituma.
- ✓ La de Bonificia, joven nativa que se fuga de la misión que unas monjas han establecido en Santa María de Nieva, en plena selva, y que es entregada como sirvienta al Sargento, quien la viola.
- ✓ La rebelión de Jum, un líder nativo contra los abusos y atrocidades de los caucheros de la zona.
- ✓ La del contrabandista Tushía, de origen japonés, quien, gravemente enfermo, cuenta su vida aventurera a su fiel amigo Aquilino, en su viaje final rumbo a un leprosorio.

Aunque las diferencias geográficas son enormes (las dos primeras ocurren en Piura y las otras tres en la selva), la confluencia se produce porque hay por lo menos dos personajes-puente: descubrimos que la Selvática fue la Bonifacia y que el Sargento es ahora Lituma. A ese efecto se suman otras duplicaciones (hay dos Aquilinos, dos Casas Verdes), las reiteraciones de ciertos motivos (supremacía, injusticia, fatalidad, desafío, fracaso) y los subtemas que, como afluentes de grandes ríos, discurren entre las historias mayores.A nuestro juicio, «**La Casa Verde» simboliza la propensión humana a buscar el deleite rápido inmediato, en detrimento del autosacrificio en pro de un mañana mejor (símbolo moral).** El otro símbolo es el **río (símbolo existencial) por el que Fushía y Aquilino van bogando hacia la muerte.** Conviene subrayar la predilección en esta novela de los espacios abiertos y selváticos donde son todavía posibles las grandes aventuras.

Conversación en la Catedral (1969)

Cierra el primer periodo de la novela vargasllosiana. Esta **novela política** merece situarse al lado del **grupo de novelas de la dictadura**; con una salvedad: frente a las restantes, **el punto de vista de esta novela no se focaliza desde la figura del dictador, sino desde el de la gente** que sufre la apatía y el encanallamiento permanente que impone la dictadura. El protagonista, Santiago Zavala (Zavalita) es un estudiante fracasado metido a periodista que descubre paulatinamente las lacras repugnantes de su país.

Conversación en la Catedral tiene las proporciones de una verdadera saga histórica. Centrada en el Perú del llamado «ochenio» (1948-1956), período del gobierno militar del general Manuel A. Odría, la obra recoge las experiencias de los años universitarios de Vargas Llosa, ofrece un vasto cuadro de la política peruana y una reveladora radiografía moral de la vida nacional bajo la amenaza o seducción de la dictadura. **La pluralidad de personajes, hechos históricos, ambientes y tiempos asegura que la composición absorba imparcialmente lo grande y lo pequeño, lo privado y lo público, y los entreteja como un abigarrado tapiz**. Toda la madeja de situaciones se desenvuelve precisamente a partir de un encuentro fortuito en «La Catedral», un bar de mala muerte, entre Zavalita y Ambrosio, años después de haber ocurrido los acontecimientos. Es el diálogo —nublado por el alcohol— entre ellos el que desata el inmenso examen de una etapa política, de qué papel jugaron ellos, quiénes fueron y quiénes son ahora. A partir de esa conversación de cuatro horas la novela se abre en múltiples direcciones, hacia atrás y hacia adelante, mezclando tiempos, espacios y protagonistas.

En esta novela del mundo político peruano **Vargas Llosa** no se preocupa especialmente por la corrupción en sí misma, como instrumento de poder. Lo que **le interesa subrayar son las consecuencias que acarrea a los individuos concretos el vivir en un medio corruptor y corrupto.** Por eso, el **tema** de la novela es **el contagio, la sordidez moral**. La consecuencia inmediata para esa sociedad es el imperio de la mediocridad y el ambiente derrotista que la inunda.

Es menos simétrica que *La casa verde,* pero más abarcadora, pues alcanza las proporciones de una verdadera saga histórica. En esta novela amalgama las técnicas ya empleadas en sus novelas anteriores:

- Narraciones paralelas
- Rígida ordenación estructural
- El dato escondido
- Cajas chinas
- Bruscos saltos temporales y espaciales
- Uso alternativo de distintos narradores y del monólogo
- Y, el más característico de esta novela, el montaje telescópico de las voces de varios interlocutores en un solo momento, llevado aquí con gran maestría hasta el paroxismo, pues **el autor consigue enlazar 18 diálogos distintos**, que producen el

efecto de un **laberinto verbal,** a la vez que multiplica las posibilidades de interpretarlos.

Pero detrás de dicha **complejidad formal** encontramos siempre un **dualismo vertebrador**: en *La ciudad y los perros* era el paralelismo microcrosmos-macrocosmos; en *La Casa Verde,* Piura-la selva; y aquí la **pareja Zavalita-Ambrosio**. Todo ello para narrarnos la tragedia personal de un hombre honesto, que escoge finalmente asociarse con individuos pobres y marginados y distanciarse de la corrupción de su padre y de las actividades productivas, pero inmorales, de su clase.

El cambio de timón

El viraje político que se venía incubando en joven Vargas Llosa se desencadena definitivamente en la década de los 70. **Desconfiando del socialismo**, se interesa por las propuestas de Isaiah Berlon sobre la libertad y los sistemas políticos excluyentes del pluralismo (*Contra viento y marea I y II).* Decepcionado por la izquierda, coincide con un movimiento antiautoritario y neoliberal de sociólogos y economistas. **«Hay que desconfiar de las utopías: terminan por lo general en holocaustos».**

IV. El segundo período creador (1973-2016): su nueva estética

El segundo período creador de Vargas Llosa arranca con *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y sigue con *La tía Julia y el escribidor*, ya mencionada, *La guerra del fin del mundo* (1981), *Historia de Mayta* (1984), *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), *El hablador* (1987), *Lituma en los Andes* (1993), *Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1998), todas publicadas en Barcelona; más la reciente y ya citada *La fiesta del chivo*. En verdad, hay aquí dos series dentro de un mismo período de producción: por un lado, tenemos las novelas cuyo tema es esencialmente político (*La guerra*..., *Historia de Mayta y Lituma*...); por otro, las que reelaboran —con un tono más ligero— vivencias de tipo más privado, su propia experiencia de escritor, los modelos clásicos de la novela policial o la erótica.

Novelas de transición

Arranca con *Pantaleón y las visitadoras (1973)* y acaba, de momento, con *Cinco esquinas (2016).* Es un periodo marcado por una actitud cuestionadora, tanto de los grandes problemas de la sociedad hispanoamericana moderna (especialmente los de su país), como los del arte narrativo con el que intenta representarlos. Así, delibera si es posible usar la expresión **«ficción realista»** sin caer en una forzosa contradicción, pues todo lenguaje artístico es una traición de la experiencia real. A fin de cuentas, **la verdad de la ficción está en la invención, no en la semejanza con la realidad.**

Pantaleón y las visitadoras

En ella irrumpe por vez primera el **humor**. Pantaleón, un militar de carrera, cumplido y maniático, pero ingenuo, recibe un encargo muy especial: el de establecer un servicio de prostitución para los soldados de la selva amazónica y de la frontera, con el fin de que no abusen de las mujeres de la zona en que se encuentran. **La sátira se dirige**, como en las novelas anteriores, **contra la hipocresía**. Se repite aquí, en forma de parodia, la historia de Anselmo y la Casa Verde. El mensaje primordial es el de prevenirnos contra el peligro potencial que amenaza a la sociedad moderna de caer en las manos de tecnócratas deshumanizadores y de dirigentes sociales como nuestro obsesivo protagonista. Pero, además, *Pantaleón y las visitadoras* es un **collage** en el que intervienen materiales muy diversos (con la incorporación del kitsch [define al arte que es considerado como una copia inferior de un estilo existente. También se utiliza el término kitsch en un sentido más libre para referirse a cualquier arte que es pretencioso, pasado de moda o de muy mal gusto]). En este sentido, hay que señalar que la **pluralidad de vías informativas** es la característica más destacada de su técnica narrativa, presidida siempre por el dinamismo. El autor vuelve a convertirse en el **narrador heterodiegético** [el narrador no forma parte de la historia que está relatando] que renuncia a ejercer ninguna función ideológica y que sustituye por norma los clásicos verbos introductorios de las **frases en estilo directo** por acotaciones referidas a una acción simultánea a dichas frases.

Este extracto es divertidísimo

[...] Parte número tres

ASUNTO GENERAL: Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines (SVGPFA).

ASUNTO ESPECÍFICO: Propiedades de la manteca de bufeo, del chuchuhuasi, el cocobolo, la clabohuasca, la huacapuruna, el ipururo y el viborachado, su incidencia sobre el SVGPFA,

experiencias realizadas en la persona del suscrito y sugerencias que hace el mismo.
CARACTERÍSTICAS: secreto.
FECHA y LUGAR: Iquitos, 8 de septiembre de 1956.

El suscrito, capitán EP (Intendencia) Pantaleón Pantoja, jefe del SVGPFA, respetuosamente se presenta ante el general Felipe Collazos, jefe de Administración, Intendencia y Servicios Varios del Ejército, lo saluda y dice:

1. Que en toda la Amazonía existe la creencia de que la variedad colorada del bufeo (pez delfín de los ríos amazónicos) es un animal de una considerable potencia sexual, la misma que lo induce, con ayuda del demonio o espíritus malignos, a raptar cuanta mujer puede a fin de satisfacer sus instintos, adoptando para ello una forma humana tan varonil y apuesta que ningún ente femenino se le resiste. Que debido a dicha creencia se ha generalizado esta otra: que la manteca de bufeo incrementa el ímpetu viril y hace al varón irresistible a la hembra, siendo por eso un producto de enorme demanda en tiendas y mercados. Que el suscrito decidió hacer personalmente una verificación, a fin de determinar en qué forma esta creencia folklórica, superstición o hecho científico, podía incidir en el problema que ha originado y cimenta la existencia del Servicio de Visitadoras, y, poniéndose manos a la obra, solicito a su señora madre y a su esposa, bajo pretexto de receta médica, que durante una semana todas las comidas del hogar fueran elaboradas únicamente a base de manteca de bufeo, con los resultados que expone:

2. Que a partir del segundo día el suscrito experimentó un aumento brusco del apetito sexual, acentuándose la anomalía en los días sucesivos al punto de que en los dos últimos de la semana, los malos tocamientos y el acto viril fueron las únicas reflexiones que ocuparon su mente, tanto de día como de noche (sueños, pesadillas), con grave perjuicio de su poder de concentración, sistema nervioso en general y efectividad en el trabajo. Que en consecuencia se vio en el imperativo de solicitar de su esposa y obtener de ella, durante la semana en cuestión, un promedio de dos veces diarias de relaciones íntimas, con el consiguiente fastidio y sorpresa de la misma, puesto que el suscrito acostumbraba tener relaciones de intimidad matrimonial a un ritmo de una vez cada diez días antes de venir a Iquitos, y de una cada tres después de llegar, porque debido indudablemente a factores ya identificados por la superioridad (calor, atmósfera húmeda), el suscrito había registrado un aumento del impulso seminal desde el mismo día que pisó suelo amazónico. Que, al mismo tiempo, pudo comprobar que la función afrodisíaca de la manteca de bufe o se registra sólo sobre el varón, aunque no puede descartar que su cónyuge, afectada por el estímulo en cuestión, lo disimulara con mucho carácter por el natural sentimiento de pudor y corrección de toda dama que merece este apelativo, como el suscrito tiene a orgullo decir es el caso de su digna esposa;

3. Que en su afán de no escatimar esfuerzos para el mejor cumplimiento de la misión que la superioridad le ha encomendado y aun a riesgo de su salud física y de la estabilidad familiar, el suscrito decidió igualmente probar en su persona algunas de las recetas que la sabiduría y la lujuria popular loretanas proponen para el retorno o el refuerzo de la virilidad, vulgarmente llamadas, con perdón de la expresión, levantamuertos o, peor todavía, parapingas, y dice sólo algunas, porque en esta región de la Patria la preocupación por todo lo que se refiere al sexo es tan acuciosa y múltiple que hay,

literalmente, millares de compuestos de este tipo, lo que hace imposible, aun con la mejor buena voluntad, que un individuo aislado pueda agotar la lista ni siquiera estando dispuesto a inmolar su vida en la experiencia. Que el suscrito tiene el deber de reconocer que se trata de sabiduría popular y no de superstición: ciertas cortezas empleadas para preparar cocimientos que se beben con alcohol, como el chuchuasi, el cocobolo, la clabohuasca y la huacapuruna, producen un escozor viril instantáneo e interminable que nada, salvo el acto mismo de la hombría, puede aplacar. Particularmente efectivo, por la velocidad casi aeronáutica con que opera sobre el centro generador es la mezcla de ipururo con aguardiente, que, apenas ingerida, causó en el suscrito un enfebrecimiento indisimulable, con la vergüenza que cabe imaginar, pues infortunadamente la experiencia no se llevaba a cabo en el propio hogar, sino en el centro nocturno "Las Tinieblas", del balneario de Nanay. Que aún peor y realmente satánico es el bebedizo llamado viborachado, aguardiente en el que se macera una víbora venenosa, de preferencia jergón, de efectos más cataclísmicos que los anteriores, porque, ofrecido esta vez casualmente al autor de este parte en otro sitio nocturno de Iquitos, el club "La Selva", le comunicó un ardor y endurecimiento de tal ferocidad y urgencia que, con pesar que aún no merma, tuvo que recurrir en el incómodo lavabo del local mencionado, al vicio solitario que creía ya extinto desde los días de su infancia, para recobrar la temperancia y la paz [...]

La tía Julia y el escribidor (1977)

Intercala diez seriales radiofónicos [o radionovela/radioteatro ➔ Relato radiofónico narrado y dialogado, generalmente de carácter melodramático, que se emite en capítulos sucesivos] en un fragmento autobiográfico del propio autor, que cuenta lo que le pasó en el año que terminó con su primer matrimonio. El texto encierra otra historia más: la del descubrimiento por parte de Vargas Llosa de su vocación de escritor. La incorporación de materiales procedentes del serial le permite cuestionar este mundo limeño alienado y de melodrama. La **originalidad** de esta novela está en la **mezcla de elementos de «alta literatura» con otros extraídos de la «literatura popular».**

****

Otro libro fundamental para conocer tanto su infancia como su iniciación en la vida literaria y política es *El pez en el agua* (Barcelona, 1993), que ofrece también una explicación detallada de las posibles causas de la derrota electoral que sufrió en 1990.



Novelas histórico-políticas

La guerra del fin del mundo es la primera gran novela de este periodo y **la primera incursión del autor fuera de la realidad física o histórica de Perú.** El tema no le surge de una vivencia directa, sino de la relectura e interpretación de un libro clásico brasileño, *Os sertoes (1902),* de Euclides da Cunha. En él se cuestiona la inteligibilidad de la realidad histórica. Se ve que el tema le interesaba, cuando, de algún modo, lo repite en ***La historia de Mayta*** *(1984)*. Como en la novela anterior, se plantea **dos cuestiones**:

a) Procurar una interpretación de las rebeliones en términos distintos a los socio-económicos de su primera etapa.
b) Conciliar la nueva interpretación con su convicción de que nada se logra explicar por medio de la literatura.

A nuestro juicio, en ninguno de las dos novelas consigue resolver satisfactoriamente los dos problemas, llegando en ésta segunda a convertirla en una auténtica **novela de tesis**, pese a la **originalidad de su composición: una serie de entrevistas**, de las que el narrador extrae conclusiones contradictorias, o poco fidedignas. Porque a Vargas Llosa lo que le interesa es demostrar aquí la futilidad de la violencia revolucionaria, dominada por el dogmatismo ideológico. También es llamativo el pesimismo que se desprende de sus páginas (*La historia de Mayta*) sobre el destino de Perú, derivado de afirmar que el fanatismo constituye parte esencial del carácter latinoamericano.

La fiesta del chivo

Es una narración **ambientada en la Republica Dominicana** de los **últimos momentos de la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo**. La novela despliega **tres líneas narrativas** entrelazadas.

1) La primera se dedica a la **protagonista**, que regresa a su país, después de una larga ausencia, para visitar a su padre seriamente enfermo, que va recordando los pormenores de su juventud, para terminar revelando a su tía y a sus primas el grave secreto que le hizo marcharse de su país.
2) La segunda historia condensa el **último día de la vida del dictador**, desde el momento en que se despierta hasta su muerte, y nos muestra el círculo interno del régimen, al que perteneció durante un tiempo el padre de Urania.

3) La tercera historia se centra en la **descripción de los asesinos de Trujillo**, muchos de ellos «eternos» leales al gobierno, mientras esperan el coche presidencial ya de noche, y en la persecución de los mismos, junto con los tejemanejes para encumbrar a otro «Presidente Constitucional».

Temas fundamentales del discurso narrativo son la naturaleza del poder, la corrupción y sus relaciones con el machismo, y la perversión sexual de una sociedad hipócrita y acobardada, pero rígidamente jerarquizada, en que los papeles de la víctima y de victimarios están plenamente establecidos. Por eso es tan importante la **memoria**, el proceso de recordar que lleva a cabo la protagonista, mediante sucesivas **analepsis**.

El paraíso en la otra esquina (2003)

El sueño del celta (2010)

Esta novela histórica, a caballo entre la crónica periodística y la ficción, **relata la terrible explotación de África y América (Congo y Perú).** Los hechos centrales narrados en ella son la esclavización, la tortura, el aprovechamiento inmisericorde y el genocidio de los aborígenes del Congo y del Perú, debido a la feroz codicia de las compañías mercantiles, y a sus métodos carentes de escrúpulos.

Novelas policiales

Un rasgo caracterizador de este periodo es la **recurrencia de ciertos personajes de su etapa anterior**, como vemos en *¿Quién mató a Palomino Molero), Lituma en los Andes* y *El héroe discreto,* novelas policíacas escritas al modo de Dashiell Hammet y Raymond Chandler, en las que aparece **Lituma**, un personaje clave de *La casa verde.* La insistencia del autor en mostrar el misterio que encierra, no sólo el crimen, sino también la realidad, es un aspecto cardinal que se da en ellas, donde predomina la percepción de que toda realidad, por muy clara que parezca, esconde razones misteriosas que escapan a nuestra primera percepción. Otro recurso que empleará hasta la saciedad en ellas será el del dato escondido.



Novelas eróticas

Su iniciación en la novela erótica es un poco tardía: comienza con *Elogio de la madrastra.* La continúa con *Los cuadernos de don Rigoberto, Travesuras de la niña mala* y *Cinco esquinas* (esta última es, con mucho, la más improvisada). En ellas Vargas Llosa se abstrae de los condicionamientos de la realidad para crear una atmósfera de pura fantasía, con múltiples referencias culturalistas. ***Elogio de la madrastra,*** a nuestro juicio la mejor, narra la historia de un colegial preadolescente, Fonchito, que seduce a su madrastra y destruye la felicidad de su padre con una mezcla de perversidad e inconsciencia.

En su **defensa del placer** (exclusivamente sexual) llega a decir que toda actividad humana «que no contribuya, aun de la manera más indirecta de la ebullición testicular y ovárica, al encuentro de espermatozoides y óvulos, es despreciable». Sostiene el tópico, ya manido, de que la actividad sexual consensuada de cualquier tipo, sobre todo cuando rompe con los convencionalismos y los tabúes, constituye la expresión suprema de la libertad individual. Por el contrario, la pornografía en sí misma sólo conduce al encanallamiento del sexo. De hecho, gran parte de la novela nos describe las fantasías sexuales de don Rigoberto y de Lucrecia mientras están separados.

El hablador, ¿novela indigenista o metaliteraria?

Con ella regresa al mundo selvático de *La Casa Verde.*

II. En la órbita del «boom»

El realismo y más allá en el chileno José DONOSO (1924-1997)

Los **intereses fundamentales de Donoso como narrador** son…

- ☑ El mundo familiar como un núcleo de sordos conflictos y tensiones.
- ☑ El peso nostálgico de una inocencia que se esfumó en un pasado irrecuperable (motivo de «las ilusiones perdidas»).
- ☑ La degradación inevitable de los valores considerados más permanentes.
- ☑ La visión de la realidad como una mera apariencia tras la cual se ocultan presencias o fuerzas extrañas que la distorsionan…

Su **primer libro** es un volumen de relatos titulado *Veraneo y otros cuentos* (Santiago, 1955) y su primera novela es *Coronación* (Santiago, 1956), donde sienta las bases de lo que más tarde distinguiría literariamente al autor: un realismo que, por sus elementos grotescos o barroquizantes, tiende a llevarlo al borde mismo de la irrealidad. El asunto ha generado una cuestión siempre abierta; sin querer resolverla, diremos que **Donoso trabaja *dentro* de la tradición realista, pero *contra* el mimetismo y la verosimilitud convencionales de su representación estética.**

La producción novelística de Donoso es muy extensa y sólo podemos prestar atención a ciertos libros capitales; entre ellos están *El obsceno pájaro de la noche* (1970), *Casa de campo* (1978) y *El jardín de al lado* (1981), todos publicados en Barcelona. Esas obras importan porque **en ellas Donoso hace más visible su concepción del realismo como un *simulacro*, como una parodia del mundo objetivo que tiende una trampa al lector, pues cumple con sus reglas pero escamotea su esencia.**

- En *El obsceno pájaro de la noche*, quien —por voz propia o a través de otros— narra la historia se llama Humberto Peñaloza y es precisamente quien quiere destruirla, bajo el doble impulso negativo de su esquizofrenia y su profundo resentimiento social.
- *Casa de campo* coloca hábilmente a los Ventura, una acomodada familia patricia, en un país de fábula: Marulanda, como una ceremonia o alegoría que adopta la forma de un viaje de los numerosos miembros de la familia y un ejército de sirvientes hacia su casa de campo. La accidentada jornada, hecha en carretas, dura



muchos días y adquiere rasgos cada vez más fantasiosos y absurdos. Lo más sorprendente de todo es la casa misma, un coto privado que los Ventura han levantado como una fortaleza (las rejas que la protegen son, en verdad, lanzas), llena de prohibiciones, zonas restringidas y espacios secretos.

Cuba en la memoria: Guillermo Cabrera Infante (1929)

El cine será la gran pasión del autor y se reflejará de muchos modos en su obra literaria.

Su primer libro es un volumen de cuentos: *Así en la paz como en la guerra* (La Habana, 1960).

Holy Smoke (Londres, 1985), su personalísima crónica del tabaco cubano fue escrito en inglés y sólo últimamente apareció como *Puro humo* (Madrid, 2000), su propia versión en nuestra lengua. (**Cabrera Infante es un notable ejemplo del bilingüismo que algunos escritores hispanoamericanos han adoptado recientemente**).

Sistemáticamente, Cabrera Infante incorporó a nuestra literatura una forma que tiene en las letras inglesas una larga tradición: el *pun*, **el arte de burlarse de la lengua jugando a extraerle otros sentidos a sus sonidos**. **El virtuosismo en el juego verbal del autor es excepcional y constituye la marca más reconocible de todos sus textos**. Regocijante, sorpresivo, irreverente, agudísimo, sus travesuras con el idioma son una variante que le da sabor intelectual al *choteo* cubano. Parecería que sus libros no nacen de la intención de contar una historia o crear personajes, sino del humor lingüístico que destilan para él las palabras; en nuestra lengua su caso sólo es comparable al del español Julián Ríos. **Esta extraordinaria capacidad para jugar con el lenguaje es una virtud de doble filo: el juego de palabras se basa en la sorpresa y este efecto disminuye cuando se repite continuamente; es un recurso que difícilmente resiste muchas páginas y que se adapta mejor a textos breves** —por ejemplo, los que forman *Exorcismos de estí(l)o* (Barcelona, 1976)— que a las dimensiones de una novela. Por otro lado, el elemento de artificiosidad y autoconciencia que introduce hace que el reiterado despliegue del prestidigitador verbal se interponga entre el lector y el flujo de lo narrado. Ya sea por delegación o directamente, la presencia del narrador es dominante como gran mediador de su juego literario. Es éste un riesgo que el autor asume plenamente y que se basa en una estética que no cree en la verosimilitud sino en el valor de las formas mismas y el poder de la sátira verbal.

De sus varios libros (algunos de los cuales no pertenecen a un género definido), los dos títulos clave son…

Tres tristes tigres (Barcelona, 1967)

- Anuncia, desde el trabalenguas que le da título, el tipo de obra que **es: una novela que no quiere serlo, un texto que se dispersa y extravía en un infinito juego verbal que es su homenaje a una ciudad (La Habana) y un tiempo (los años cincuenta) del todo perdidos.**
- Personajes e historia tienen, en su designio, relativa importancia: lo que importa son sus voces y el ambiente frenético y bullicioso del mundo nocturno habanero que justamente el moralismo revolucionario rechazaba por «decadente». En su «Advertencia» inicial, el autor nos informa de que **el libro no está escrito en castellano, sino en «cubano»**, y que ha tratado de captar todas las ricas inflexiones del habla habanera y la «jerga nocturna que tiende a ser un idioma secreto»; **nos recomienda también tratar de leer la novela en voz alta**.
- Las historias son revividas y contadas varias veces, desde diversos ángulos, de tal modo que el texto se llena de «borradores», traducciones, reescrituras y variantes que producen un efecto laberíntico. Gracias a eso, la «realidad» misma se esfuma y sólo queda la «literatura», que le permite al narrador manipular todo a su antojo.
- **Motivos recurrentes del libro**:
  - ✓ Por un lado, la *traición* a los ritos de la amistad.
  - ✓ Por otro, a los textos literarios.

La Habana para un infante difunto (Barcelona, 1978) → Es lo más parecido a una autobiografía que haya escrito Cabrera Infante. Para él, su vida comienza cuando llega a La Habana y termina, en cierta manera, cuando deja esa ciudad y parte al exilio.



12. La superación del Boom: el posboom: características generales y principales figuras (Bryce Echenique, Puig, Skármeta, Allende, etc.)

I. Crónica de nuestros días y sus riesgos

En las tres últimas décadas del siglo una expresión se ha popularizado para designar los tiempos que corren: la *postmodernidad*. Y en términos literarios se ha difundido también la fórmula *post-boom* para catalogar una porción importante de lo producido tras la eclosión narrativa del sesenta.

El impacto de las nuevas teorías críticas, lingüísticas y culturales de las cuatro últimas décadas ha producido una verdadera revolución en el pensamiento literario que no puede ignorarse. Entre las propuestas particularmente influyentes citemos al menos dos: la noción de *opera aperta* de Umberto Eco (1962) y la de «literatura del agotamiento» (*literature of exhaustion*).

Algunas corrientes literarias:

- **La narrativa como reflexión o contradicción histórica** (Tomás Eloy Martínez, Abel Posse, Sergio Ramírez…). **La nueva novela histórica no hace un *recuento* de lo que ocurrió, sino que *inventa* a partir de una estricta documentación realizada con la sospecha de que la verdad es inalcanzable**. Ofrece entonces alternativas para entenderla mejor, envolviéndola en el ropaje del mito, la leyenda y otras formas de imaginación popular.
- **La narrativa como indagación del yo y su ámbito propio** (Desnoes, Saer, Pitol, Rivera Martínez…)
- **La narrativa como fantasía y juego estético** (Elizondo, Melo, Britto…)

II. Los narradores del «post-boom»

➔ El peruano Alfredo Bryce Echenique (1939)

La esencia de su arte narrativo está en la *oralidad* que se respira en sus textos, dominados por la pasión de contar una historia cautivante y capaz de generar otras subhistorias de manera proliferante. Él mismo ha dicho que no es un novelista, sino un «contador», que escribe lo que conversa con sus amigos o lo que inventa a partir de eso.

El aire conversacional e improvisado puede verse también como un defecto, porque algunas de sus obras tienden a la dispersión argumental, al diseño azaroso o desdibujado: historias más propicias para ser escuchadas que para leídas. Su primer libro, *Huerto cerrado* (La Habana, 1968), es un volumen de cuentos; en él hay textos como «Con Jimmy en Paracas» que son tempranos ejemplos de su natural don narrativo.

Eso se confirmaría ampliamente en su primera novela, que puede considerarse su obra maestra: *Un mundo para Julius* (Barcelona, 1970), la más íntima y cabal representación del mundo de la alta burguesía limeña hecha por un novelista. La novela narra los primeros años de vida de Julius —un niño de clase acomodada—. **El gran motivo de la novela es la pérdida de la inocencia y el descubrimiento de una realidad más compleja y vasta de lo que la educación familiar de Julius quería inculcarle**. El «pacto narrativo» con sus lectores (fundado en su humor, ternura y espontaneidad) se renovaba indefinidamente.

➔ Melodrama y psicodrama en el argentino Manuel PUIG (1933-1990)

Su novela más famosa, *El beso de la mujer araña* (Buenos Aires, 1976).

De joven, **Puig no quería ser novelista: quería ser guionista. Su objetivo era Hollywood**. **Así entendemos por qué su iniciación literaria fue algo tardía**: publicó *La traición de Rita Hayworth* (Buenos Aires, 1968), su primera novela, cuando tenía treinta y cinco años. Bien puede decirse que este autodidacta aprendió a escribir novelas yendo al cine. El mismo formato físico de sus narraciones —básicamente diálogos, sin interferencia del narrador y con indicaciones periféricas al texto principal— tiene cierta apariencia de guión.

En *El beso de la mujer araña*, su cuarta novela, logra insertar en las preocupaciones y formas ya examinadas el tema político, justo en el momento en que comenzaba la dictadura argentina.



- ✓ La novela sigue un diseño funcional de notable simplicidad: un solo ambiente, dos personajes casi únicos, nada más que diálogos y monólogos; pero con ellos, Puig creó un drama cuyas connotaciones sexuales e ideológicas son complejas y convincentes.
- ✓ En el estrecho ámbito de una celda se ven forzados a convivir dos detenidos: Luis Alberto Molina, homosexual acusado de corrupción de menores, y Valentín Arregui, un militante revolucionario acusado de actos terroristas.
- ✓ El tono y el lenguaje —en total contradicción con el ambiente carcelario— están establecidos desde las primeras líneas.
- ✓ El lector va descubriendo, poco a poco, que este lenguaje convencional y desprovisto de todo valor informativo «real» es una forma simbólica, codificada e implicante a través de la cual Molina va contándole la historia de su vida, confesándole sus sueños e ilusiones, al mismo tiempo que trata de seducirlo.

De la última porción de su obra, algo desigual y escrita durante su exilio en Nueva York y Río de Janeiro, hay que destacar *Pubis angelical* (Barcelona, 1979).

➔ El chileno Antonio SKÁRMETA (1940)

- *Desnudo en el tejado* (La Habana, 1969).
- Su novela más popular, *Ardiente paciencia* (Buenos Aires, 1985), es también la más simple y romántica: narra la historia de un humilde cartero enamorado de una chica de pueblo a la que corteja con versos de Neruda, con quien llega a tener una relación personal, pues es el encargado de llevarle el correo.

La fama de ambas novelas fue enormemente ampliada por sus respectivas versiones cinematográficas; la que se inspira en la de Skármeta, una coproducción francoitaliana dirigida por Michael Radford en 1996, se tituló *Il postino* (*El cartero*).

III. La literatura escrita por mujeres

➔ La puertorriqueña Rosario Ferré (1942-2016)

Papeles de Pandora (1976) reunía textos narrativos y poemas, estableciendo entre ellos sutiles asociaciones temáticas y tonales. Uno de los mejores relatos de la colección se titula «La muñeca menor», admirable parábola de la vida doméstica que puede ser interpretada en muchos niveles y sentidos que no se excluyen necesariamente.

Después de haberse traducido a sí misma del español al inglés para ediciones de su obra en Estados Unidos, Ferré empezó a escribir directamente en inglés, convirtiéndose así en una escritora bilingüe.

➔ La chilena Isabel ALLENDE (1942)

La casa de los espíritus (1997). La historia narra la evolución y decadencia de una poderosa familia chilena a lo largo de cuatro generaciones. El foco de atención está puesto en la galería de mujeres que cumplen un papel protagónico y que ilustran, a través de la evolución de su conducta privada y su estatus social, la lucha por la liberación femenina.

➔ La literatura testimonial de la mexicana Elena PONIATOWSKA (1933)

Todo testimonio es primordialmente el relato o versión de un suceso real que el narrador y sus lectores comparten como miembros de una misma comunidad. La imaginación y el enfoque personal no están excluidos, pero sí sometidos al compromiso de ser fiel a esa realidad y de informar sobre algo que todos deben y quieren conocer más a fondo.

El **testimonio** es una me**zcla de reportaje periodístico, reflexión ensayística, investigación social, documento vivo y algunas otras cosas más. Concebido como un instrumento de indagación y análisis político-social**, ha subsanado, en más de un sentido, el vacío informativo que dejan los medios de comunicación masiva, con lo cual la literatura vuelve a cumplir el papel orientador y educativo que tuvo en los siglos XVIII y XIX: abre una tribuna que da voz a los que no la tienen y es la memoria de los olvidados.

La obra de Elena PONIATOWSKA es hoy vastísima y cubre varios géneros: cuento, novela, crónica, memoria y, por supuesto, testimonio. Como novelista suele tomar asuntos y

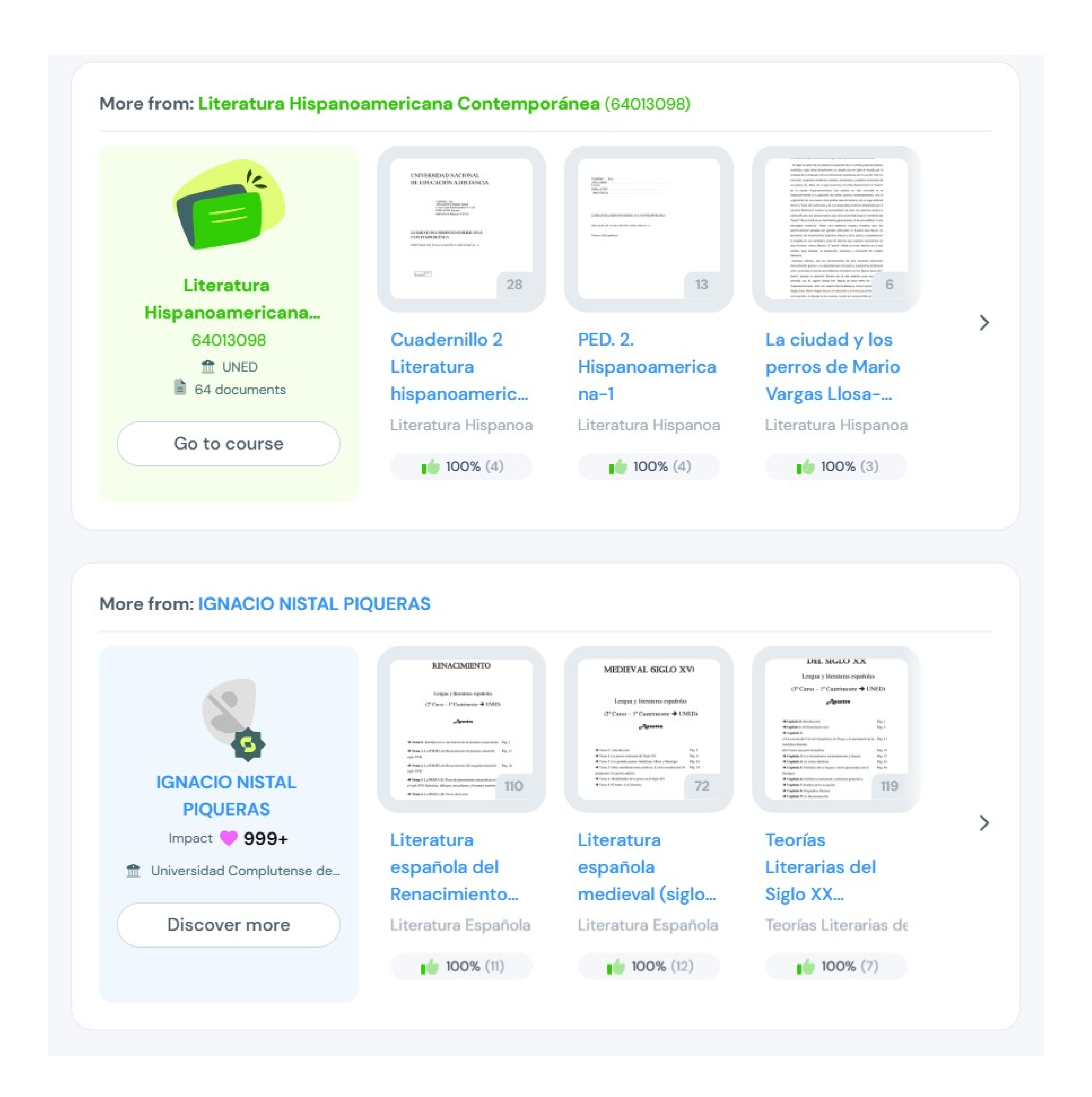


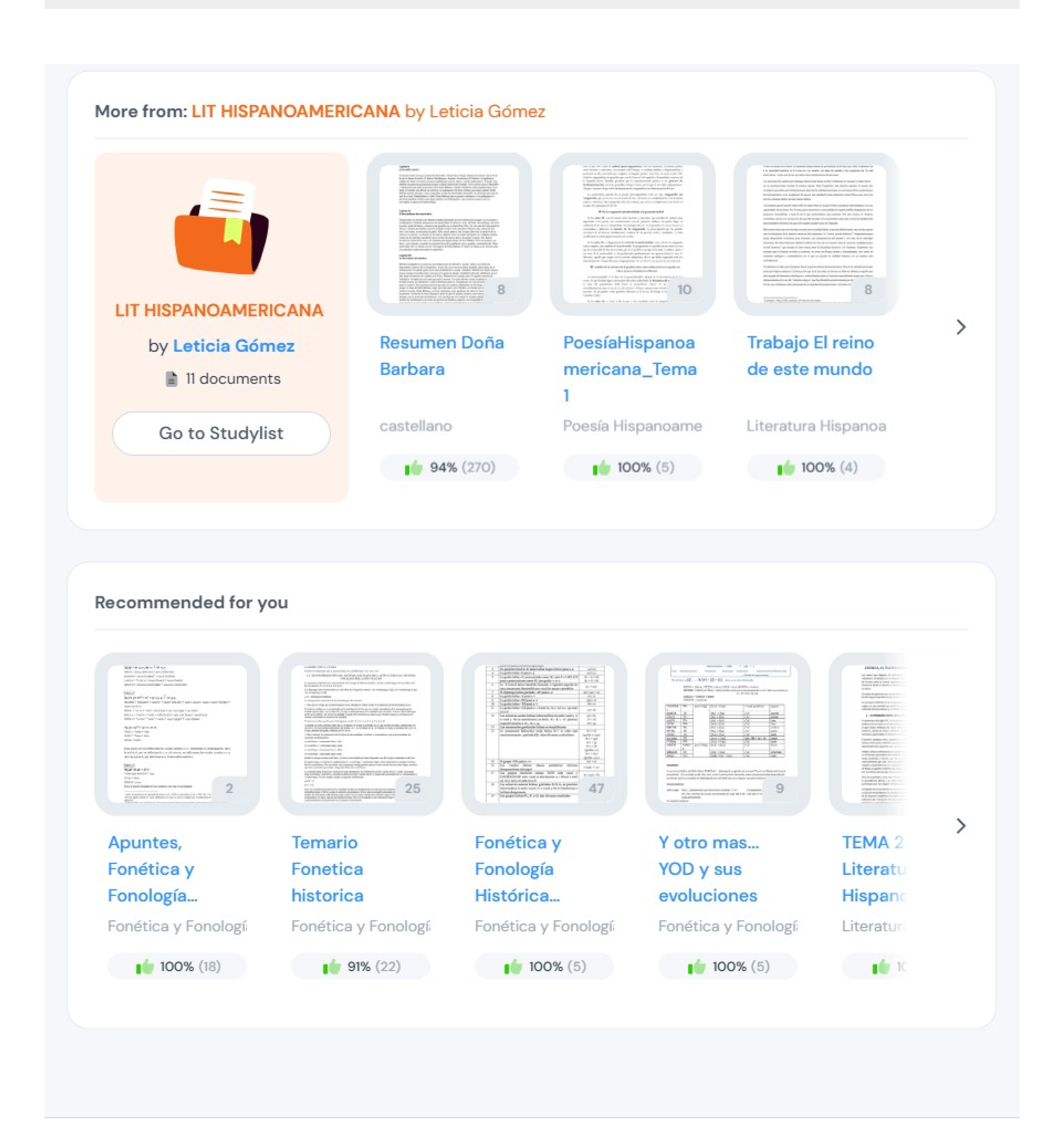
personajes de la realidad mexicana, lo que en cierta manera prolonga lo que examina como escritora testimonial. Ejemplos de eso son *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), novela epistolar sobre Diego Rivera y su esposa la pintora rusa Angelina Beloff; *La «Flor de Lis»* (1988), novela sobre la infancia europea de una niña que tiene mucho de autobiografía; y la caudalosa *Tinísima* (1992), sobre la vida mexicana de la fotógrafa y activista italiana Tina Modotti y su relación con el fotógrafo norteamericano Edward Weston y otros personajes; las tres publicadas, como toda su obra, en México. En estas y otras narraciones, Poniatowska ha mostrado su interés por retratar el papel que cumplieron las mujeres al lado de ciertos hombres poderosos.

De sus numerosos testimonios el más famoso y significativo es *La noche de Tlatelolco* (1971) sobre la matanza estudiantil del año 1968, que es un acontecimiento crucial en la historia mexicana contemporánea.

➔ Otras

- **Ana María Shua** (1951) ➔ *La muerte como efecto secundario* (1997),
- **María Luisa Puga** (1944) ➔ Su mejor libro y el más conocido es *Las posibilidades del odio* (México, 1978), una novela que es fruto de su experiencia de año y medio en Nairobi, Kenia; en ella presenta, desde múltiples puntos de vista, el crítico cuadro social y político de ese país.


More from: Literatura Hispanoamericana Contemporánea (64013098)
Literatura Hispanoamericana...
64013098
UNED
64 documents
Go to course
Cuadernillo 2 Literatura hispanoameric...
Literatura Hispanoa
100% (4)
PED. 2. Hispanoamerica na-1
Literatura Hispanoa
100% (4)
La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa-...
Literatura Hispanoa
100% (3)
More from: IGNACIO NISTAL PIQUERAS
IGNACIO NISTAL PIQUERAS
Impact 999+
Universidad Complutense de...
Discover more
Literatura española del Renacimiento...
Literatura Española
100% (11)
Literatura española medieval (siglo...
Literatura Española
100% (12)
Teorías Literarias del Siglo XX...
Teorías Literarias de
100% (7)


More from: LIT HISPANOAMERICANA by Leticia Gómez
LIT HISPANOAMERICANA
by Leticia Gómez
11 documents
Go to Studylist
Resumen Doña Barbara
castellano
94% (270)
PoesíaHispanoamericana_Tema 1
Poesía Hispanoame
100% (5)
Trabajo El reino de este mundo
Literatura Hispanoa
100% (4)
Recommended for you
Apuntes, Fonética y Fonología...
Fonética y Fonologí
100% (18)
Temario Fonetica historica
Fonética y Fonologí
91% (22)
Fonética y Fonología Histórica...
Fonética y Fonologí
100% (5)
Y otro mas... YOD y sus evoluciones
Fonética y Fonologí
100% (5)